

SHAKESPEARE- JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAGE DER DEUTSCHEN
SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

VON

WOLFGANG KELLER

BAND 63
(NEUE FOLGE IV BAND)

LEIPZIG 1927

VERLAG BERNHARD TAUCHNITZ

Anmeldungen zur Mitgliedschaft
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft erbeten an die
Thüringische Bankkommandite, Weimar, Schillerstraße 6,
Postcheck: Erfurt 22225. (Jahresbeitrag M. 10.—.)



Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten
an Professor Dr. Wolfgang Keller, Münster, Westf.,
Langenstraße 9.

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bucher- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können.

Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen.



Vorstand:

Präsident: Prof. Dr. Deetjen, Weimar.

I. Vizepräsident: Geh. Rat Prof. Dr. Schick, München.

II. Vizepräsident. Geh. Rat. Prof. Dr. Förster, München.

Redaktor des Jahrbuchs: Prof. Dr. Keller, Münster, Westf.

Schatzmeister: Bankier Schoeppler, Weimar.

Geh. Rat Prof. Dr. Brandl, Berlin. / Prof. Dr. Francke, Weimar.

Prof. Dr. Hecht, Göttingen. / Verlagsbuchhändler Kröner,

Stuttgart. / Generalintendant a. D. v. Schirach, Weimar.

Intendant Dr. Schmitt, Bochum. / Prof. Dr. Schücking, Leipzig.

Geh. Rat. Prof. Dr. Sievers, Leipzig. / Dr. Ernst Leopold

Stahl, München.

Inhalt.

	Seite
Die 63. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (Werner Deetjen) . . .	1
Deutsche Shakespeare-Woche in Bochum (Eleonore v Bojanowski)	6
 Aufsätze.	
Problem und Gestaltung des Tragischen bei Shakespeare Festvortrag von Hans Hecht .	11
Shakespeares Königsdramen Vortrag von Wolfgang Keller .	35
Shakespeares Genie. Vortrag von Josef Schick	54
Die Schauspieler-Ökonomie in Shakespeares Dramen. II Von Julia Engelen	75
The Art-form of the Elizabethan Sonnet Sequence and Shakespeare's Sonnets. By Sir Denis Bray	159
Ben Jonsons «Volpone» und sein Erneuerer Stefan Zweig Von Helene Richter	183
 Kleinere Mitteilungen.	
Ein italienischer Vorgänger Falstoffs (Elise Richter)	191
Shakespeares Julius Caesar und Marlowes Massacre at Paris (F. Wolcken)	192
 Bücherschau.	
I. Sammelreferat von Wolfgang Keller	
A. Ausgaben und Übersetzungen.	
Shakespeare, Works, ed by Sir A Quiller-Couch and J Dover Wilson: Merchant of Venice und As You Like It	195
Shakespeares Werke her v Julius Bab. — Julius Bab, Shakespeare	196
Shakespeares Werke her v Max J. Wolff	197
Shakespeare: Grevinden af Salisbury og Marina, overs. af V Østerberg	198
B. Allgemeine Erläuterungsschriften.	
Tucker Brooke. Shakespeare of Stratford . . .	199
L L Schucking: Charakterprobleme bei Shakespeare .	199
Gerda Stahr: Methodik der Shakespeare-Interpretation	199
E. E. Stoll: Shakespeare Studies .	200
Samuel A Tannenbaum: Shakespeare's Penmanship . .	201
Fred. S. Boas: Introduction to the Reading of Shakespeare	202
C Erläuterungsschriften zu einzelnen Werken Shakespeares.	
Allison Gaw: Origin and Development of 1 Henry VI . .	202
John Dawtrey. The Falstaff Saga	204
Samuel A Tannenbaum: The Booke of Sir Thomas Moore	204

	Seite
D. Shakespeares Theater	
William J Lawrence The Physical Conditions of the Elizabethan Playhouse . . .	205
Harold N Hillebrand The Child Actors	206
Enid Welsford The Court Masque	207
E Das Drama in Shakespeares Zeit	
Felix E. Schelling Elizabethan Playwrights	208
Karl Luick Bedeutung der Renaissance für die englische Dichtung	208
A W Reed Early Tudor Drama	209
L B Merrill Life and Poems of Nicholas Grimald	210
Leicester Bradner Life and Poems of Richard Edwards	210
Massinger's New Way to Pay Old Debts Ed by A H Cruickshank	211
Chapman, Jonson and Marston Eastward Hoe Ed by Julia H Harris	212
Ben Jonson Ed by C H. Herford and Percy Simpson	211
F Zeitkultur.	
F P Wilson The Plague in Shakespeare's London	213
G Shakespeares Nachleben	
Albert Petersen Der Schwan vom Avon .	213
H Bibliographie und Allgemeines.	
Hardin Craig. Recent Literature of the English Renaissance	214
Essays and Studies by Members of the English Association	214
Cambridge History of English Literature General Index .	215
II. Einzelreferate.	
Sir Denys Bray The Original Order of Shakespeare's Sonnets (Otto Reinecke)	215
Rondom Shakespeare Edward II. Philaster Dr. Faustus. Overgezet door J Decroos (Michael van den Kerckhove)	217
Zeitschriftenschau. Von Bernhard Beckmann	21
Henry Medwal — Nicholas Udall — Gascoigne. — Lyly und Peele. — Marlowe — Shakespeares Leben — Interpunktion bei Shakespeare. — Akt- und Szeneneinteilung bei Shakespeare. — Shakespeares Einfluß auf Milton. — Verlorene Liebesmuh. — Komödie der Irrungen. — Heinrich VI — Romeo und Julia. — Zähmung der Widerspenstigen — Hamlet. — Pericles. — Sir Thomas More. — Shakespeares Sonette. — Zur Texterklärung — Beaumont und Fletcher — Middleton. — Thomas Heywood — Marston. — Nathan und Nathaniel Field. — John Kirke — Das elisabethanische Theater — Cicero in der englischen Renaissance. — A Mirror for Magistrates. — Spenser. — Drayton. — Zeitkultur. — Das elisabethanische Drama auf der heutigen englischen Bühne.	
Dramaturgische Bücherschau. Von Ernst Leopold Stahl . .	233
Werke zur Theatergeschichte. Max Grube: Geschichte der Meininger — Freifrau von Heldburg: Fünfzig Jahre Glück und Leid. — Erich Witzig: Joh. David Beil, der Mannheimer Schauspieler. — Kurt Sommerfeld. Die Bühneneinrichtungen des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg. — Bruno Heyn: Wanderkomödianten des 18. Jahrhunderts in Hannover. —	

Paul Th Hoffmann: Entwicklung des Altonaer Stadt-
theaters — Hans Calm: Kulturbilder aus der deutschen
Theatergeschichte — Georg Hirschfeld: Otto Brahm —
Eugen Kilian: Aus der Theaterwelt — Joh. Chi. Brandes:
Meine Lebensgeschichte — Adolf Winds: Geschichte der Regie

Theaterschau.

Deutsche Shakespeare-Woche in Bochum (Karl Ains) . . .	237
Shakespeare-Vorstellungen in Berlin (Monty Jacobs) . .	244
Shakespeare auf der Wiener Bühne: Hamlet im modernen Kleid (Helene Richter)	247
Ben Jonson im Burgtheater (Helene Richter)	251
Shakespeare und Ben Jonson in den bayerischen Staatstheatern (Lola Lorme)	252
Shakespeare im Weimarer Nationaltheater (Otto Francke) . .	255
Statistischer Überblick der Shakespeare-Aufführungen auf deut- schen Bühnen (Egon Mühlbach)	259

Shakespeare-Bibliographie für 1926—1927. Von Eduard Hattl	270
--	-----

Zuwachs der Bibliothek der D. Sh.-G. (Weinert Deetjen) . .	302
---	-----

Register	305
--------------------	-----

Mitgliederverzeichnis	309
---------------------------------	-----

Die 63. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar

am 23. April 1927.

Am Abend des 22. April sprach Geheimrat Professor Dr. Eduard Sievers-Leipzig über «Shakespeares Anteil am König Lear». Er erläuterte in Ergänzung seines Aufsatzes in der Festschrift für Alois Brandl durch mündlichen Vortrag seine schallanalytische Methode. Im Anschluß daran schilderte Geheimrat Professor Dr. Max Forster-München an der Hand von Lichtbildern «Shakespeares London»

Die Hauptversammlung am 23. April wurde durch folgende Ansprache des ersten Vizepräsidenten Geheimrat Professor Dr. Josef Schick-München eingeleitet:

Die heutige festliche Tagung der Shakespeare-Gesellschaft muß ich leider mit einem Ausdruck tiefen Bedauerns eröffnen. Nicht unser allverehrter Herr Präsident steht hier an dem Platze, an dem wir ihn so oft mit seinem reichen Wissen, seinem Geschick und seiner ganzen Liebenswürdigkeit haben amtieren sehen. Denn kaum waren ihm in gerechter Würdigung seiner hohen Eigenschaften als Präsident wie als Mensch zu seinem 50. Geburtstag die herzlichsten Ehrungen zuteil geworden, so ist plötzlich tückische Krankheit mit schwerer Operation an ihn herangetreten. Obgleich nun erfreulicherweise sein Befinden so befriedigend ist, als es unter den Umständen sein kann, so ist es doch dem Rekonvaleszenten noch unmöglich gewesen, die ganze anstrengende Tagung unserer Gesellschaft zu leiten. Wir beabsichtigen, unserm abermals einstimmig gewählten Präsidenten hier herzlichsten Gruß zu entbieten und die warmsten Wünsche für schnelle und vollkommene Genesung zu übersenden.

So habe nun ich an seiner Stelle die Ehre, heute diese Versammlung begrüßen zu dürfen, die sich wiederum in so stattlicher Zahl zu unserer jährlichen Shakespeare-Tagung eingefunden hat. Dabei gereicht es mir zu besonderer Ehre, den Vorsitzenden des Thüringischen Staatsministeriums, Herrn Dr. Leutheuser, willkommen zu dürfen, sowie als Vertreter der Landeshauptstadt Weimar Herrn Stadtrat Major Schulze, auch als besondere auswärtige Gäste dieser Tagung Herrn Stadtrat Stumpf und Herrn Intendanten Dr. Schmitt aus Bochum, der Stadt, die sich eben zu einer großzügigen Shakespeare-Tat rustet.

Von den Freunden der Gesellschaft, die verhindert sind, heuer zu erscheinen, geziemt es sich besonders, in Ehrfurcht Ihrer Königlichen

Hoheit der Frau Großherzogin zu gedenken. Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft wird nie vergessen, was die hohe Familie, die Weimar zum weltberühmten deutschen Athen gemacht hat, als Protektorin in hochherzigster Weise auch für sie getan hat. Wir entbieten Ihrer Könighchen Hoheit auch diesmal telegraphisch ehrfurchtsvollen Dank für ihr stetes gütiges Interesse.

Dieses Jahr durfte ein merkwürdiges Jahr für unsere Gesellschaft werden. Außer unserer heutigen Tagung hier in Weimar soll zu Pfingsten eine zweite folgen: eine kühn angelegte, von höchster Tatkraft, Unternehmungsfreudigkeit und bürgerlicher Opferwilligkeit getragene Shakespeare-Woche soll in Bochum stattfinden, mitten im Ruhrgebiet, das uns Deutschen allen ein Beispiel herrlicher Tat und heroischen Duldermuts gegeben hat. Es handelt sich um nichts Geringeres als die Aufführung samthcher Historien Shakespeares, der Schauspiele, die der patriotische Brite im Stolz auf die Geschichte seines Landes geschrieben hat — ein Wagnis, sicherlich gleich interessant für den intimen Shakespeare-Kenner und -Forscher wie für das allgemeine Publikum, das seine Freude an der gewaltigen Schöpferkraft des Briten und den markigen, stolz einherschreitenden Gestalten dieser Historien haben wird. Dazu ist eine Reihe Vorträge von führenden Kennern Shakespeares in Aussicht genommen. Wenige nur werden diese Historien alle gesehen haben, und doch bilden sie die Vorstufe für die mächtigen Tragödien; in ihnen konnte ja Shakespeare an der Hand der Geschichte Sinn und Lauf der Geschehnisse dieser Welt, sowie auch die menschliche Psyche aufs trefflichste studieren. Die Anordnungen sind in Bochum so großzügig, geschickt und opferwillig getroffen worden, daß wir dem Ereignis der Bochumer Shakespeare-Woche mit größter Spannung entgegensehen dürfen.

Sonst ist zu berichten, daß nach den Jahren der Inflation und einer bosen Übergangszeit unsere Finanzen langsam zu gesunden beginnen, wobei ich leider das «langsam» und das «beginnen» betonen muß. Doch dürfen wir wohl die Hoffnung hegen, daß gerade das kühne Unternehmen in Bochum auch für unsere Gesellschaft und ihre Interessen eine neue Werbung werden möge. Weiter gewahrt es uns besondere Befriedigung, daß unser Jahrbuch mit seinem 62. Band so ziemlich im alten Umfang hat erscheinen können und diesmal auch wieder die willkommene Bibliographie gebracht hat. Freilich erschien der Band erst allzuspät, doch hoffen wir auf Besserung der Verhältnisse.

Soviel über die Lage unserer Gesellschaft im Innern. Besonders erfreulich hat sich aber im Lauf des letzten Jahres die Stellung nach außen gestaltet, nachdem die Verbindung mit dem Ausland so lange unterbrochen war. Treue Freunde haben uns in schwerer Zeit auch im Ausland nicht gefehlt; ich erwähne nur, daß auch dieses Jahr wieder unser verehrtes Ehrenmitglied Dr. Albert von Berzevicy, einstiger Kgl. Ungarischer Minister und Präsident der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, in seinem Namen und dem der Ungarischen Shakespeare-Gesellschaft uns wieder die herzlichsten Grüße übersandt hat. Artikel für das Jahrbuch sind uns in letzter Zeit sogar aus Südafrika und Indien zugesandt worden, und so sehen wir, daß unser Jahrbuch sich wieder Geltung in der Welt verschafft.

Mit hoher Genugtuung aber dürfen wir es begrüßen, daß nunmehr auch wieder das alte freundschaftliche Verhältnis zu unserer ältesten Schwester-

gesellschaft wiederhergestellt ist, dem Shakespeare-Club in der Heimat unseres Heros, zu Stratford-on-Avon. Voriges Jahr ist zum ersten Male wieder eine Einladung an Deutschland ergangen, an der großen Feier in Stratford teilzunehmen. Ich selbst habe als Vizepräsident die ehrenvolle Aufgabe gehabt, die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft am Geburtsort ihres ἡρώος ἐπώνυμος zu vertreten und habe so eine der eindrucksvollsten Szenen erlebt, die ich je gesehen, wie in der festlich geschmuckten Bridge Street zu Stratford sich die Fahnen von 64 Nationen vor dem königlichen Namen Shakespeares senkten und den ganzen Tag über im Winde flatterten. Auch durfte ich den Mitbürgern Shakespeares sagen, wie hoch sein Name bei uns in Deutschland verehrt wird, wie wir ihn geradezu als einen unserer eigenen Klassiker ansehen, daß an stimmungsvollem Platz bei uns im Park von Weimar seine Sinn und Phantasie anregende Statue steht, und auch davon reden, was die Heroen deutschen Geistes über Stratfords großen Sohn gedacht und gesagt haben, wie Lessing, Goethe, Herder, Schiller, die Schlegels, Fr Th Vischer, Richard Wagner und Bismarck. Es war eine wahre Freude, die alten wohlbekannten Orte wiederzusehen, die Szenen aus Shakespeares Jugend, die Heimat seiner Eltern und seiner Braut, Snutterfield, Wilmcote, Shottery mit Anne Hathaways Cottage, den sanft fließenden Avon und vor allem die prächtige Trinity Church mit dem Grab des dahingegangenen Dichters. Aber am tiefsten hat mich doch der uberaus freundliche Empfang berührt, der mir als Vertreter Deutschlands offiziell und privatim geworden ist, und der allgemeine Ausdruck der Befriedigung darüber, daß nun die alte Freundschaft wiederhergestellt sei zwischen den zwei denkwürdigsten Stellen literarischen Ruhmes in England und Deutschland, Stratford-on-Avon und unserem Weimar. Natürlich habe ich auch nicht versäumt, unsere Sympathie bezüglich des Brandes des Memorial Theatre auszudrücken. Sie wissen ja wohl alle, daß direkt vor der vorjährigen festlichen Tagung in Stratford dieses Shakespeare-Gedentheater niedergebrannt war und so die theatralischen Darstellungen des Jahres geradezu in Frage gestellt waren. Die typische Energie Englands und hochherziger Burgersinn haben alsbald Hilfe geschaffen, und die Spiele gingen mehrere Monate ohne Anstoß vor sich. Und wie bei uns in Weimar oder in Bayreuth eine eigene Bühnenweihfestspiel-Atmosphäre herrscht, so schien mir auch in Stratford-on-Avon ein besonders poetischer Hauch oder auch ein eigenartig rassischer Erdgeruch durch die trefflich geleiteten Spiele zu gehen. Noch heute geht mir namentlich eine ruhrend ergreifende Darstellung des herrlichsten aller Liebesdramen, «Romeo und Julie», in Shakespeares Geburtsstadt durch Herz und Sinn. Aber am warmsten wird mein Herz doch vielleicht, wenn ich der Anteilnahme des ganzen Volkes von Stratford gedenke — in wundervoller Blumenprozession geht da alt und jung, hoch und niedrig, alte Humpelweiberchen und reizende Mädchen, mit Blumensträußen in den Händen, quer durch die Stadt ans Grab des unsterblichen Landsmanns, um ihm zu huldigen. Auch ich habe ihm im Namen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und seiner deutschen Verehrer den schönsten Lihenstrauß aufs Grab gelegt, den ich in Stratford finden konnte.

Eine Note der Trauer muß diesen lichten Tönen folgen; der Tod hat im Lauf des Jahres unter uns allzu reiche Ernte gehalten, und nicht weniger als drei edle Haupter, die innig mit der Gesellschaft verbunden waren, sind im letzten

Jahre in den Staub gesunken. Einmal Geh. Hofrat Dr. Max Martersteig (gestorben 3./4. November 1926), uns besonders nahestehend als Weimarer Kind. In der Heimat hat er auch seine ruhmvolle Laufbahn begonnen und sich dann dem Regisseurberufe gewidmet, worin er Großes vollbracht hat. Als Vorkämpfer für das Deutschtum hat er die Rigaer Bühne geleitet, ebenso eine Zeitlang das Mannheimer Nationaltheater. Dann war er schriftstellerisch in Berlin tätig und hat das bahnbrechende Werk über das deutsche Theater im 19. Jahrhundert geschrieben, gab auch am Sternschen Konservatorium Vorlesungen über Dramaturgie, und wurde später an die Spitze des Kölner Theaters berufen. Später hat er die Leipziger städtische Bühne mit großem Erfolge geleitet; es verdient besondere Anerkennung, daß er einer großen Anzahl starker Talente unter den jüngeren Dramatikern den Weg auf die Bühne zu ebnen wußte. Zweifellos kann man ihn, den auch die Kölner Universität mit dem Titel eines Doctor h. c. geschmückt hat, als eine der markantesten Persönlichkeiten des deutschen Theaters des letzten halben Jahrhunderts nennen. Weiter ist am 17. März 1927 ein ruhiges Mitglied des geschäftsführenden Ausschusses allzufrüh von uns gerissen worden: Herr Prof. Dr. Hans Devrient, Sohn von Otto Devrient und Enkel von Eduard Devrient, ein hervorragender Vertreter der Theatergeschichte wie ein menschlich wertvoller Charakter. Nach jahrelangem schweren, mit Heroismus ertragenen Leiden ist er dahingegangen, immer noch begeistert für seinen Lehrberuf, und hat die Trauer zurückgelassen, die einem edlen und begeisterten Manne ins Grab nachfolgt. Und ein anderer bedeutender Geist ist am 31. Januar 1927 in Professor Adolf Winds dahingegangen. Seine vorzügliche Sprechgabe und Technik wie seine würdige Erscheinung werden noch vielen in Erinnerung sein. Professor Winds hat zu den wenigen namhaften Künstlern gehört, die auch wissenschaftlich tätig waren. In diesem Kreise gedenken wir besonders der Preisaufgabe über «Hamlet auf der Bühne», die wir vor mehr als 20 Jahren gestellt haben, und die Winds mit eingehender Kenntnis und in glänzender Darstellung gelöst hat.

Endlich komme ich noch zu unserer heutigen Theateraufführung. Wir Mitglieder der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft müssen dem Weimarer Theater zu außerordentlichem Dank verbunden sein. In alter, lang fortgeführter Tradition sind die hiesigen Theaterleiter bereitwillig immer auf unsere Wünsche eingegangen; in etwas alterer Zeit Exzellenz v. Vignau, in neuester Zeit Jahre hindurch insbesondere Herr Generalintendant v. Schirach und nunmehr Herr Generalintendant Dr. Ulbrich. Für das laufende Jahr hat freilich Marlowes «Dr. Faustus», gewiß ein für die deutsche Literatur wie für die englische Bühne höchst interessantes Werk, zurückgestellt werden müssen. Dafür bekommen wir heute eines der farbenreichsten Stücke Shakespeares zu sehen, «Antonius und Cleopatra», zu dem ja voriges Jahr Professor Gundolf hier eine tiefeschürfende, glänzende Einleitung gesprochen hat. «Die Herrschaft der Welt um ein Weib verspielt» — freilich eines der berückendsten und bestrickendsten Weiber der Weltgeschichte, Cleopatra von Ägypten, ist gewiß ein großartiges Thema. Das nun von Shakespeare in der Zeit seiner größten Reife behandelt — es muß ein Genuß für Auge, Ohr und inneren Sinn werden.

Der Festvortrag behandelt dieses Jahr das tiefste und zentralste Shake-

speare-Thema: wie hat der größte Tragiker der Welt das Wesen der Tragik aufgefaßt, und wie hat er es zur Gestaltung gebracht? Darüber werden wir einen Gelehrten hören, der sich als trefflicher Kenner auf angelsächsischem, schottischem und rein englischem Gebiet, insbesondere auch dem der elisabethanischen Literatur und Shakespeare-Kunde längst einen bedeutenden Namen gemacht hat

Im geschäftlichen Teil erstattete der Schatzmeister, Bankdirektor Schoeppler, Bericht über die Finanzlage der Gesellschaft, worauf er mit herzlichem Dank Entlastung erhielt. Der Jahresbeitrag wurde auf 10 Mark festgesetzt. Die satzungsgemäß ausscheidenden Vorstandsmitglieder Schick, Schucking, Stahl verbleiben nach der durch Zuruf erfolgten Wahl in ihren Ämtern. Ebenso bestätigte der Vorstand das Präsidium in seiner bisherigen Zusammensetzung; ferner ergänzte er sich durch die Zuwahl von Frau Marie von Oechelhauser-Dessau. Der Bericht über die Bibliothek, den Dr. Ortlepp gab, konnte einen Fortschritt in Zuwachs und Leihverkehr verzeichnen. Für die nächste Hauptversammlung wurde wiederum Weimar gewählt.

Während des sich anschließenden gemeinsamen Mittagessens regte einer der Redner die Gründung eines Fonds an, der den Studenten den Besuch der Tagungen unserer Gesellschaft ermöglichen soll. Zu unserer Freude wurden sofort von mehreren Persönlichkeiten zu diesem Zweck erhebliche Summen gestiftet, für die wir den gutigen Gebern auch hier unseren herzlichen Dank sagen.

Deutsche Shakespeare-Woche in Bochum

vom 11. bis 17. Juni 1927.

Die bereits in der Jahresversammlung 1926 bekanntgegebene Einladung der Stadt Bochum an die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, im Anschluß an eine geplante Aufführung der zehn Königsdramen durch das dortige Stadttheater eine außerordentliche festliche Tagung in dieser Stadt abzuhalten, hat in der Shakespeare-Feier vom 11. bis 17. Juni 1927 eine uberaus glanzvolle Verwirklichung erfahren. Dank des Zusammenwirkens des Vorstandes der Gesellschaft mit Vertretern Bochums sollte sich diese Feier innerhalb eines großzügig entworfenen Rahmens durch eine Reihe von Vorträgen seitens der berufensten Kenner Shakespeares und seiner Zeit wie durch die Anteilnahme angesehenen Vertreter von Kunst und Wissenschaft, hervorragender Persönlichkeiten des Staats- und Wirtschaftslebens und einzelner Vertreter Englands und Amerikas zu einer Spiegelung Shakespeares in der Kultur der Gegenwart ausgebaut finden.

Den Entschluß der Gesellschaft, sich zum ersten Male seit ihrem Bestehen neben der Jahresversammlung in Weimar noch an einer festlichen Veranstaltung an anderer Stätte zu beteiligen, konnte ihr Präsident, Prof. Dr. Deetjen, in seiner Eröffnungsansprache gelegentlich des ersten geselligen Zusammenkommens der städtischen Gastgeber und der aus Nähe und Ferne herbeigeeilten Festteilnehmer mit dem Hinweis auf eine selten hohe Auffassung ihrer Kulturaufgabe begründen, wie sie die Industriestadt Bochum in der Bedeutung ihrer künstlerischen Darbietungen, in ihrem großartigen Entgegenkommen wie in ihrer weitestgehenden Gastlichkeit bekundet habe. Gerade diese Aufführung des Zyklus der Königsdramen ergibt auch eine geschichtliche Verknüpfung für die Gesellschaft; hatte doch bei der ersten feierlichen Shakespeare-Versammlung (1864) die Darstellung der Königsdramen zum ersten Male in einem geschlossenen Zusammenhange unter Dingelstedts Leitung die erste Festaufführung gebildet, wenn auch nicht in solcher Vollständigkeit wie es dieses Mal der Fall sein sollte. Auch die so eng mit der Geschichte der Gesellschaft verknüpften Namen ihres Begründers und langjährigen Vorsitzenden, Wilhelm Oechelhauser, des einstigen Bürgermeisters von Mülheim an der Ruhr, wie des Westfalen entstammten Freiherrn Gisbert von Vincke, ergeben einen Zusammenhang mit dem Boden dieser Shakespeare-Feier, die recht eigentlich als eine Huldigung tatkräftigsten Lebens der Gegenwart für den dichterischen Genus zu werten sei.

In der Tat, ein bewegtes Gegenwartsbild bot die Vorhalle des städtischen

Theaterbaus, die eine von Lorbeerbuschen umrahmte Buste Shakespeares, das unter Anlehnung an die Totenmaske und die Stratford Gräbesbuste geschaffene Werk der deutschen Porträtbildhauerin Clotilde Schaar in Wimpfen, schmückte, als sich am Abend des 11. Juni dort die stattliche Zahl der Festteilnehmer versammelte. Mit dem ziemlich vollständig erschienenen Vorstand der Gesellschaft und zahlreichen Mitglhedern, unter den schon oben erwähnten Vertretern des geistigen und öffentlichen Lebens die Dichter Gerhart Hauptmann und Herbert Eulenberg, vermischten sich Herren und Damen der Stadt Bochum im Festkleid und eine beträchtliche Anzahl Studierender beider Geschlechter, deren Beteiligung die freigebige Gastlichkeit der Stadt Bochum ermöglicht hatte. Zwischen diesen allen, in lebenswürdigster Weise um ihre Gäste bemüht, die Herren des Festausschusses, dessen Vorsitzender, Stadtrat Stumpf, in unermüdlicher und gutigster Weise für das Gelingen des Ganzen wie das Wohl jedes Einzelnen Sorge tragend, allen Teilnehmern unvergesslich bleiben wird. Eine weihevollte Stimmung lag über dem Hause, als sich der Vorhang hob und ohne Zwischenpause die erste der Königstragödien «König Johann» in einer ununterbrochenen Folge von uberaus geschickt angeordneten Bühnenbildern in einer dem Dichter voll gerecht werdenden Darstellung an den Zuschauern vorüberzog. Schon da erwies sich in jeder Einzelheit wie in der Gesamtwirkung das ungewöhnliche künstlerische Verstandnis des Intendanten des Bochumer Stadttheaters, Dr. Saladin Schmitt, für die von ihm zu bewältigende Riesenaufgabe.

Die gleiche festlich belebte Stimmung beherrschte das sich an die Vorstellung anschließende gesellige Zusammensein in den in reichstem Blumenschmuck prangenden geschmackvollen Räumen des Parkhauses. In seiner Begrüßungsrede hieß der Vorsitzende der Shakespeare-Gesellschaft, Professor Deetjen, die erschienenen Ehrengäste, insonderheit den thüringischen Staatsminister Dr. Leutheuser, den Oberbürgermeister der Stadt Bochum, Dr. Ruer, den Prorektor der Universität Münster, Professor Dr. Hoffmann und als Vertreter deutschen Schrifttums Dr. Gerhart Hauptmann und Dr. Herbert Eulenberg sowie Mrs. Flower aus Stratford-on-Avon willkommen, um im weiteren Verlauf derselben die Kulturwerte zu betonen, die eine solche Berührung so verschieden gearteter Wirkungskreise wie die Welt dichterisch-wissenschaftlicher Tätigkeit mit den Schaffensgebieten von Industrie und Technik auslose. Prorektor Dr. Otto Hoffmann-Münster hob hervor, wie dankbar man es in den Industriezentren empfinde, wenn Veranstaltungen wie diese Festspiele Licht und Wärme in das Gebiet nüchternen Arbeit tragen. In markigen Worten sprach Staatsminister Dr. Leutheuser den Dank der Heimat aus für jenes wackere Durchhalten in den Tagen schwerster Prüfung: «Niemals wird Bochum und dem Ruhrgebiet vergessen werden, was es an Leiden getragen hat für unser ganzes deutsches Vaterland.» Einen anderen Klang schlug Geheimrat Dr. Schick-München, der erste Vizepräsident der Gesellschaft, an, indem er der vorjährigen Shakespeare-Feier in Stratford und der dort vollzogenen Ehrung der deutschen Fahne gedachte. Die Grüße dieser Stadt übermittelte Mrs. Flower, eine sehr anmutige, echt englische Erscheinung in einer deutschen Ansprache, die mit dem Wunsche schloß: Shakespeare möge ein Bote des Friedens zwischen den beiden Völkern sein.

Die der Veranstaltung eigene kulturelle Bedeutung sollte in den beiden ersten Festtagen besonders in den Vordergrund treten. So vor allem, als in einer dem sonntäglichen Festbankett vorausgehenden Feier im kleineren Kreise der geladenen Ehrengäste der Rektor der Universität Münster, Prof. Dr. Lux, dem Oberbürgermeister der Stadt Bochum, Dr. Ruer, das Ehrenbürgerrecht der Universität Münster verleh, in Anerkennung seines unermüdlichen, tatkräftigen Wirkens für Bildungs- und kulturelle Zwecke, und wie Dr. Ruer dies schon in seinen Dankesworten getan hatte, so wies er auch in seiner Begrüßungsrede gelegentlich des offiziellen Festmahls in markigen Worten darauf hin, wie gerade auf diesem «amerikanisch gewachsenen Boden, widerhallend von harter Arbeit, das Geistige zur Förderung des Tages werde». Dieser Forderung trug die von der Gesellschaft veranstaltete Reihe von Vorträgen in reichstem Maße Rechnung. Diese vormittäglichen Festversammlungen im Parkhause, vor einem gewählten Publikum, zu dem auch gerade die Stadt Bochum ein ansehnliches Kontingent stellte, erwiesen sich durch ihre Vereinigung strenger Wissenschaftlichkeit mit unmittelbar fesselndem Gehalt besonders geeignet, die im Theater erhaltenen Eindrücke zu ergänzen und das Verständnis für Shakespeare und seine Zeit zu vertiefen.

Der erste dieser Vorträge («Shakespeares Königsdramen») durch Prof. Dr. W. Keller-Münster zeichnete einführend die literarhistorische Entstehung der einzelnen Dramen, als Teile dieses zuletzt auch vom Dichter als Einheit empfundenen gewaltigen Heldenliedes vom Kampf um die Krone Englands. Der Vortrag ist in diesem Jahrbuch S. 35 abgedruckt. Prof. Dr. Gundolf-Heidelberg bot in einem gedankenreichen Vortrage («Staat und Tragödie») eine äußerst interessante Parallele zu der vorausgegangenen Aufführung Richards II., dessen tragisches Schicksal, «aus der Spannung zwischen König und Königtum» erwachsen, er an feinen seelischen Zusammenhängen seines Wesens und seiner Handlungen erläuterte. Wie er die Psyche dieses gekrönten Schwachlings zu entfalten, die feinnervigen künstlerisch-ästhetischen Seiten seiner Persönlichkeit meisterhaft zu zeichnen verstand, so ließ er auch geistvolle Lichtstrahlen über die Entwicklung des Staatsgedankens in der Auffassung der sich bekämpfenden Träger der Krone gleiten. Im Gegensatz zu diesem fast subjektiv-monologisch wirkenden Vortrage standen die beiden folgenden Vorträge, welche, unterstützt durch treffliche Lichtbilder, «die Bühne Shakespeares» und «das England Shakespeares» auf breiter, wissenschaftlicher Basis aufleben ließen.

Prof. Dr. Hecht-Göttingen entwarf ein ausführliches Bild der Bühnenverhältnisse der Elisabethanischen Zeit, aus der Bauart dieser ersten Theater leitete er die damaligen nicht geringen Ansprüche an die Kunst der Schauspieler ab; während Geheimrat Foerster-München in uberaus fesselnder Art aus den Kennzeichen der Architektur jener Epoche, die er als Buntheit und Bewegung, Dynamik statt Statik charakterisierte, das Bild jener Epoche und die Spiegelung, die es in den Werken des Dichters gefunden, charakterisierte.

Als abschließender Höhepunkt dieser Würdigung des Dichters wirkte die von schwungvoller Begeisterung getragene Zusammenfassung, in der Geheimrat Schick-München «Shakespeares Genie» als eine über Menschenmaß hinaus gewachsene, gleichsam kosmische Erscheinung strahlend aufleuchten

heß, das Heldentum im Dichter wie in seinen Gestalten feiernd Auch diesen Vortrag finden unsere Leser auf S. 54 abgedruckt.

Und nun noch ein Wort über die künstlerische Leistung! Die von Dr. Saladin Schmitt und seinem technischen Stabe geschaffene bühnentechnische Stilform hat, das darf wohl als Ergebnis der Fülle des Geschauten festgehalten werden, die Lösung gefunden, um diesen größten dramatischen Genius in gesteigerter, man könnte sagen, konzentrierter Wirkung im Geistesleben der neuen Zeit zu verankern, in einer Fassung, die, wie sie dem Dichter voll entspricht, auch der neuzeitlich-wissenschaftlichen Forschung gerecht wird. Die Bochumer Shakespearebühne ermöglicht es, unterstützt von allen Mitteln moderner Bühnentechnik, die jedesmalige, vom Dichter angedeutete Stimmung der Einzelszenen und Massenauftritte zu ebenso künstlerischer wie eigenartiger Wirkung zu bringen. Eine mit feinstem Verständnis ausgearbeitete dramatische Steigerung, die sich von den einzelnen Stücken aus dem ganzen Zyklus mitteilt, bewirkt die gespannteste Konzentration, die den Zuschauenden, trotz den Anstrengungen der Doppelaufführungen einzelner Tage, sich stets im Bann der Darstellung fühlen läßt. Hatte schon der Auftakt des ersten Abends die Erwartung sehr hoch gespannt, so sollte jede der folgenden Aufführungen noch erhöhte Steigerung bringen. Wo der Konflikt des Stückes sie nicht hergab, da trat die Kunst bildgetreuer, prunkhafter Ausstattung ein, ohne indessen jemals als bloße Veraußerlichung von dem darstellerisch Gebotenen abzuweichen. Die glänzenden, zu immer veränderten Bildern angeordneten Festzüge, die Bankett- und Gerichtsszenen erschienen wie farbenprachtige Ausschnitte aus dem Leben jener Zeit. Eine besondere Meisterschaft erwies die szenische Einstellung der unserer Zeit so fernliegenden Kampf- und Schlachtenbilder. Durch Beleuchtung einzelner Gruppen und Belebung des Hintergrundes durch wehende Fahnen und wallende Nebelschleier schuf die szenische Kunst Schlachtenbilder, die an die Werke alter Meister gemahnen. Da die Theaterschau dieses Bandes noch näher auf die Bühnenleistung eingeht, sei nur noch der uberaus phantasievollen, derben Falstaff-Akte gedacht. Geboten erscheint es, das vorzügliche, ganz in der Rolle aufgehende Spiel der Darsteller hervorzuheben, das nicht geringe Ansprüche an Können und Kräfte der einzelnen stellte.

In einer angeregten Festlichkeit im Parkhaus, die sich an die letzte Vorstellung anschloß, sollte die glänzende Festveranstaltung ihren Ausklang finden. Unter der großen Zahl der Reden, die in dem Ausdruck höchster Begeisterung und warmer Dankbarkeit im Hinblick auf die künstlerischen Leistungen wie auf die fast beispiellose, von der Stadt Bochum ihren Gästen gegenüber bewährte Gastfreundschaft wetteiferten, sei die Ansprache des amenkanischen Botschafters Schürmann hervorgehoben. Er bezeichnete die deutsche Shakespeare-Woche als einen Beweis für die Kultur des deutschen Volkes, auf die es mit Recht stolz sein könne, und sprach der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seinen Dank aus für seine Ernennung zum Mitglied des Ehrenausschusses. Er wunsche dem deutschen Volke, daß der große Dichter immerdar sein geistiges Leben mitfordern, und daß sich alle Richtungen stets in der Verehrung der großen Dichter zusammenfinden mochten.

Der Shakespeare-Gesellschaft aber lag es ob, noch eine Dankespflicht zu erfüllen den beiden Männern gegenüber, die sich in unermüdlicher Tätigkeit

um das Zustandekommen dieser bedeutungsvollen Feier verdient gemacht hatten. In Würdigung ihrer Verdienste ernannte sie Herrn Stadtrat Stumpf zum Ehrenmitglied der Gesellschaft und begrüßte Herrn Dr. Saladin Schmitt als von ihr in feierlicher Tagung in Bochum erwähltes Vorstandsmitglied. Möge sich der Wunsch des verehrten Präsidenten erfüllen, daß aus dieser außerordentlichen Tagung in der westfälischen Industriestadt neues Leben für unsere Deutsche Shakespeare-Gesellschaft erblühe!

Eleonore von Bojanowski.

Problem und Gestaltung des Tragischen bei Shakespeare.

Festvortrag gehalten auf der Hauptversammlung der
Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1927
in Weimar

von
Hans Hecht.

Tragödie in dem Sinn, in dem sie Shakespeare gestaltet hat, ist im Verlauf der abendländischen Literaturentwicklung nur dieses einzige Mal gestaltet worden. Versuchen wir heute, am Shakespearetage, uns diesem Phänomen in festlicher Sammlung zu nähern, so geschieht es zögernd, in dem Bewußtsein, dieser Stunde Größeres aufzuburden, als sie zu tragen vermag. Ihre Grenzen nötigen uns zu manchem Verzicht, vor allem zu dem der Auseinandersetzung mit jeglicher Theorie des Tragischen von Aristoteles an bis zu Schelling, Hegel, Schopenhauer und Leopold Ziegler. Statt dessen trete der große Einzelfall durchaus in den Vordergrund, erscheine unser Problem weniger im Lichte der Philosophie wie in dem der Geschichte, vor allem aber, wie es bei Shakespeare selbstverständlich ist, in dem des Werdens, der allmählichen Entfaltung seiner künstlerischen Erkenntnis. Es ist der Weg Shakespeares zum Tragischen, den zu kennzeichnen wir uns vorgenommen haben. —

Die Herausgeber der Folio von 1623 haben bei ihrer Dreiteilung des dramatischen Kanons eine Gruppe, die letzte, als Tragodien herausgehoben und damit eine Bestimmung getroffen, die wir im wesentlichen auch jetzt noch unangetastet lassen. Sie schwankten bei «Troilus und Cressida». «Cymbeline», das die Gruppe abschließt, gilt jetzt und galt wohl auch damals nicht als Tragödie. Gründe formaler Art werden die Herausgeber zur Einfügung gerade dieses Schlußsteines bewegt haben: nachdenklich aber versöhn-

lich, frei von den Wettern tragischer Vernichtung, sollte der Band in die Marchenstimmung des ersten Stuckes seines Inhaltes, des Sturms, zurucktonen. Im ubrigen umfaßt die Gruppe die vier Romerdramen, «Romeo und Julia», «Timon», «Hamlet», «Othello», «Macbeth» und «Lear». Wenn wir diesen Kreis erheblich erweitern und zum mindesten noch mehrere englische Historien von seinem Umfang umspannen lassen, so konnen wir uns dabei nicht nur auf unser eigenes Urteil, sondern auf den Vorgang einzelner Quartos, ja der Folio selbst, berufen, die in ihren Überschriften von der «Tragodie» Richards II. oder Richards III. sprechen, wie wir geleitet von dem Eindruck des spezifisch tragischen Elementes in der Schicksalserfullung dieser Konigsfiguren. Aber auch diese Erweiterung des Rahmens genugt noch nicht. Nur wenige Komodien sind von dem Anhauch des Tragischen unberuhrt geblieben. Je tiefer der Blick des Dichters in die bewegte Fulle des Lebens eindringt und sie, dramatisch geformt, im Spiegel des Buhnenvorgangs wiedergibt, desto vernehmbarer durchbricht der dunkle Leitton der Tragik die jubelnde Daseinsfreude der blutvollen Kinder des Glucks, bis er in dem spaten «Maß fur Maß» die Lustspielanlage dieses Werkes von innen heraus in ihr Gegenteil verkehrt; bis die Figur des Narren in dem Grade von Erkenntnis beschattet wird, daß sie sich im «Lear» zum immanenten Bestandteil schwersten tragischen Geschehens emporrecken kann. Wenn wir auch feststellen müssen, daß von einem bestimmten Abschnitt seines Lebens an Shakespeare sich in seiner Stoffwahl immer ausschließlicher den großen Erschutterungen der Menschheits- und Welttragik zuwendet, so ist es doch irreführend, in allzu betonter Ausschließlichkeit periodisierend den Tragiker von dem Komodien- und dem Historiendichter scheiden zu wollen. An einer bedeutenden Stelle seines «Essay of Dramatic Poesy» hat Dryden über Shakespeare das schöne und treffende Wort geprägt: «He was the man who of all modern, and perhaps ancient poets, had the largest and most comprehensive soul».¹⁾ Dem Umfassenden dieser Naturanlage war aber die Richtung auf das Tragische, die Resonanz dafür, elementar anerschaffen, nicht als periodisch bestimmbares Suchen und Finden, sondern als Teil der gewaltigen Gesamtauswirkung seines Geistes, als Ahnung erst, dann in immer wachsendem Maße als Gefühl, Erkenntnis und alldurchdringende Gewißheit.

¹⁾ Essays, ed. W. P. Ker, I, s. 70.

Erfolgte die Entfaltung dieser spezifisch tragischen Anlage unter dem Einfluß äußerer Ereignisse, etwa von Schicksalsschlägen, die ihn selbst als Persönlichkeit, als Menschen anfielen; ergab sie sich als Auswirkung von Erschütterungen, die großes Geschehen in seiner Umwelt, in Zeit, Staat und Volk, in ihm ausloste, oder handelt es sich um ein Phantasieerlebnis, um einen seelischen Prozeß von höchster künstlerischer Bedeutung, gelenkt von dem Dämonischen, der Manie, dem «holden Wahnsinn» des Genies, um Schöpfung, die zwar Abbild, aber in noch höherem Grade Urbild ist, weltverbunden und doch einer anderen Welt angehörend, deren nach Ausdruck verlangende Kräfte den Künstler zu immer steileren Höhen dramatischer Formgebung emporreißen?

Beide Wege der Erklärung sind beschritten worden, der erste natürlich häufiger als der zweite, und es bedarf keines Beweises, um darzutun, daß sie nicht in diametral entgegengesetzter Richtung verlaufen müssen. Von der Verbundenheit Shakespeares mit den Realitäten des ihn umbrandenden Lebens, von seinem Mitwissen, Mitfreuen, Mitleiden kundet jede Zeile seines Werkes. Das Schicksal der Flegel, deren Dasein ein schneller Schlag auslöscht, ist inhaltsreich genug, um tragischer Symbolik als Anhalt zu dienen¹⁾. Und doch ist es bedenklich, ja mehr als das, dem Widerspiel von Wirklichkeit und Kunst bei Shakespeare zu entschieden die Bedingtheit von Ursache und Wirkung auferlegen zu wollen. Zwischen gestalteter Umwelt und gestaltender Innenwelt liegt ein mystischer Raum, zu dem der Schlüssel des Tatsächlichen allein noch nicht den Zutritt eröffnet.

Die verbürgten Nachrichten, die wir über Shakespeares Leben besitzen, stammen überwiegend aus unkünstlerischer Sphäre. Sie beleuchten manches, um so mehr, je unbefangener man sie befragt. Den Schleier, der uns die Tiefen seines Innenlebens verbirgt, vermögen sie nicht zu lüften. Immerhin: diese Dokumente zeigen uns das Bild eines Mannes, der mit beiden Füßen fest auf dem Boden der Wirklichkeit steht, der dem Leben gewachsen ist, eines Tatsachenmenschen, Engländer vom Scheitel bis zur Sohle. Es sind unverkennbare Härten in diesem Bilde, aber sie werden gemildert durch den Eindruck, den seine Persönlichkeit bei den Zeitgenossen hervorgerufen und hinterlassen hat: tüchtig im Werk und liebenswert in

¹⁾ Vgl. Tit. Andronicus 3, 2, 52ff. Alle Zitate beziehen sich auf die Globe Edition.

seinem Wesen, edel, offen, frei, beweglichen Geistes sowohl im Umgang mit den Vertrauten, als auch da, wo es galt, die wogende Gestaltenmasse der Phantasie mit der Feder zu bannen oder als Spielleiter dem geschriebenen Worte die Auferstehung der szenischen Darstellung zuteil werden zu lassen. Darüber hinaus berechtigen uns die Zeugnisse der Urkunden, auf eine von starkem Willen beherrschte Lebensrichtung der Art zu schließen, daß die zwei-undemhalb Jahrzehnte seiner Londoner Berufstätigkeit, rein vom Standpunkt der äußeren Lebensgestaltung gesehen, wie ein Durchgang erscheinen, notwendig, um dem Familiennamen zu neuem Ansehen, dem geschwächten Besitz zu festeren und breiteren Grundlagen zu verhelfen. Und auch hierin blieb Shakespeare das Gelingen nicht versagt. Rechtzeitig, wenn auch nur noch für wenige Jahre, konnte er sich von Bühne und Stadt loslösen, und während die zitternde Hand des Frühgealterten sein Testament unterzeichnet, überfliegt sein Auge die stattliche Ernte seiner Lebensmühe: Gärten, Ländereien, Häuser, Geld, Schmuck und andere Fahrhabe. Wir wissen, daß sein Weg von Bitternissen, Enttäuschungen, Demütigungen tief beschattet war. Schwerer als andere Sterbliche trägt der Dichter an dem Leid des Irdischen: es sind die Weihen, aus denen ihm die schöpferische Tat erwächst. Hier aber handelt es sich zunächst um anderes: die äußere Lebenslinie Shakespeares verläuft, soweit wir sehen können, von tragischen Erschütterungen unbeeinflußt ihrem gewollten Ziele entgegen.

Auch der Annahme, die dunkleren Seiten des von Shakespeare gezeichneten Weltbildes aus zeitgeschichtlichen Ereignissen zu erklären, wird man mit Zurückhaltung begegnen müssen. Die Handhabe, die sie uns zu bieten scheint, trugt. Denn wenn wir die Frage aufwerfen, ob Shakespeare tatsächlich Zeitgeschichte, sei es in tragischer oder in andersgearteter Form, gestaltet hat — die Bartholomäusnacht; das Ringen zwischen den katholischen und protestantischen Weltmächten, gipfelnd in dem Sieg der Engländer über die Armada; das Schicksal der schottischen Maria; den Aufstand des Grafen Essex gegen Elisabeth; die Verschwörung des Guy Fawkes gegen Jakob —, ob ihm diese alle Mitlebenden aufs tiefste erregenden Vorgänge als solche zu Gegenständen dramatischer Darstellung geworden sind, so muß die unbefangene Antwort verneinend ausfallen. Shakespeare hat die fraglos gewaltigen Möglichkeiten, die sich ihm hier darboten, die zugkraftige Aktualität dieser Ereignisse, nicht ausgewertet. Die Gründe, die ihn zu diesem Ver-

nicht bewogen haben mögen, entziehen sich hier der Erörterung. Oder täuschen wir uns vielleicht? Sehen wir diese Dinge falsch an? Erkennen wir die wahre Meinung Shakespeares nicht oder nur unvollkommen? In drei Büchern aus den Jahren 1921—24 belehrt uns eine englische Forscherin, Lilian Winstanley¹⁾, daß gerade die größten Tragödien Shakespeares, «Hamlet», «Macbeth», «Lear», «Othello», durchaus nicht das sind, wofür wir sie bisher gehalten haben, sondern Zeitgeschichte in allegorischer Aufmachung, *ὁρόνοια*, wie sie etwa Sir Philip Sidney in der Arkadia ubte, oder, wie die Verfasserin sich ausdrückt, symbolische Mythologie auf zeitgeschichtlicher Grundlage. Das heißt: die genannten vier Tragödien — weiter ist Miss Winstanley bisher noch nicht vorgedrungen — symbolisieren in äußerlicher Anlehnung an die alten Stoffe die historischen Komplexe, die den Englandern um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts am meisten am Herzen und im Sinn gelegen haben sollen, nämlich «Hamlet», «Macbeth» und «Lear» gleichmäßig, wenn auch mit unterschiedlicher Mischung der Ingredienzen, den Übergang der englischen Krone an den Sohn der Maria Stuart, die Ermordung Lord Darnleys, die Bartholomäusnacht, die Pulververschwörung und den Putsch des Grafen Essex; Othello aber personifiziert den abenteuer- und eroberungslustigen Spanier, Desdemona die von ihm bedrohte Seerepublik Venedig; der Sinn des Ganzen ist, im Namen Gottes zur Sammlung aller protestantischen Kräfte wider die Übermacht des Katholizismus aufzufordern: Othello eine Kreuzzugspredigt gegen den König von Spanien und den Papst vom Rom! Und warum das alles? «Ich kann mir einfach nicht vorstellen, daß Dramen von solcher Intensität über das schottische Altertum oder das entlegene Bronzezeitalter abgefaßt worden sein sollen», sagt Miss Winstanley und meint damit die Macbeth- und die Lear-Fabel²⁾. Unsere Zeit ist zu kostbar, um mit der Widerlegung dieser Phantasmagorien belastet werden zu können; nur eine Warnung scheint am Platze, denn auf dem weiten Felde der Shakespeareforschung taucht keine noch so große Torheit auf, die nicht ihre glaubige Anhängerschaft fände. In der

¹⁾ Hamlet and the Scottish Succession, 1921; Macbeth, King Lear and Contemporary History, 1922; Othello as the Tragedy of Italy, 1924; die beiden ersten veröffentlicht von der Cambridge University Press, das letzte durch T. Fischer Unwin, London, s. die ausführliche Kritik von B. Fehr, Anglia Beiblatt XXXV, 1—12, u. die von W. Keller im Sh.-Jb. LVIII, 132—136.

²⁾ Macbeth, King Lear etc. s. 27 ff.

Richtung, die Miss Winstanley eingeschlagen hat, vermögen wir eine Klärung nur insofern zu erkennen, als sie uns in der Überzeugung, ihr nicht folgen zu dürfen, bestärkt.

Wir wollen nicht mißverstanden werden. Die ungeheure Bedeutung des Erlebnisses, sei es des engeren, persönlichen, sei es des weiteren im Sinne der Problematik, des Ernstes, der Größe seiner Zeit für Shakespeare bestreiten zu wollen, wäre sinnlos. Tausendfach mit den Realitäten verbunden, erdenfest und wirklichkeitsverwachsen steht seine Kunst vor uns:

In nature's infinite book of secrecy
A little I can read. (A Cl. 1, 2, 9.)

Nur ist es nach der Beschaffenheit unserer Kenntnisse nicht möglich, den Weg zu verfolgen, auf dem sich bei ihm diese Erlebnisse in Dichtung umgesetzt haben. Dazu wird uns, sobald wir den Boden der uns bekannten literarischen Vorbilder verlassen, zu vieles vor-enthalten, sowohl sein eigenes führendes Wort wie auch gewisse Kunde über die Persönlichkeiten und Zustände, von denen wir als von seinen Modellen mit Sicherheit zu sprechen berechtigt waren.¹⁾

Somit bleibt uns, nachdem wir andere Erklärungsarten abgelehnt haben, nur die Möglichkeit, das tragische Erlebnis Shakespeares in der Werkstätte seiner bildnerischen Schöpferkräfte selbst aufzusuchen. Und auch diese Notwendigkeit hat ihre besondere Tugend. Sie weist den Wirklichkeitsfaktoren einen bescheideneren Platz an zum Vorteil jener «einbildsamen Kräfte», deren Rückstrahlung im Kunstwerk die Literaturphilosophie den Dichter von jeher als einen zweiten Schöpfer verherrlichen ließ. Sie zwingt uns, das Bildhafte in seinen Werken höher zu bewerten wie die Treffsicherheit in der Wiedergabe äußerer Eindrücke, die nur erwecken, was in der Phantasie des Dichters traumend und des Rufes gewärtig bereit lag:

War' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne konnt' es nie erblicken,
Lag' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie konnt uns Gottliches entzucken?

Aber wie wir uns auch das Verhältnis von Wirklichkeit und Dichtung bei Shakespeare vorstellen, mit welchen Werturteilen wir die Macht seiner schöpferischen Genialität zu messen versuchen mögen, die Weite und Eindringlichkeit seines Blickes, die unvergleichliche

¹⁾ Vgl. W. Dempewolf, Shakespeares angebliche Modelle. Diss. Jena 1914.

Wandlungs- und Objektivierungsfähigkeit seines Geistes, die Gewalt der Leidenschaften, die in ihm beschlossen lag, die mannlich-beherrschte Überlegenheit seines Verstandes, die sonnenklar über den aufgewühlten Tiefen leuchtet, den Reichtum, die Plastik, die Inhaltsfülle des sprachlichen Ausdrucks, über den er verfügte, eines muß uns stets gegenwärtig bleiben: zwischen Shakespeare und seiner Umwelt stand als drittes, im höchsten Sinn bedingendes, von seinem Werk in keiner Weise zu trennendes Element die Bühne. Nicht durch das gedruckte Wort teilte er sich den Engländern mit, soweit Bücher gekauft und gelesen wurden, sondern sein Schaffen erwachte zum äußeren Leben, es gewann Gestalt und Wirkung auf den Brettern, die für ihn im fortschreitenden Maße zum Symbol der Welt wurden, bis er, vermutlich von der Bühne des neuen Globe-Theaters herab, seinen nachdenklichen Jaques die Worte sprechen ließ:

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts
(As 2 7, 138¹)

Es ist ein Wort, das berühmteste neben vielen anderen, die in diesem Zusammenhang angeführt werden können²). Waren wir berechtigt, in der Gestaltung seiner Lebenslinie den Ausdruck eines klaren, sicheren Wollens zu erkennen, so muß von seiner Gebundenheit an das Theater gesagt werden: hier waltete schicksalshafter, unentrinnbarer Zwang, gleichgültig ob schmerzhaft oder befreiend empfunden, Notwendigkeit, die erst durch seine Losung von der Bühne gebrochen wurde und einmündete — in das Schweigen. Grillparzer, dem wir in seinen Betrachtungen über Shakespeare stets mit besonderem Interesse begegnen, bemerkt hierzu einmal: «Was das Eigentlichste von Shakespeares Geist ausmacht und ihn von allen andern Dichtern unterscheidet ist daß die empfangende oder reproduktive Seite seiner Natur die produktive weit überwiegt oder um es handwerksmäßig auszudrücken, daß der Schauspieler in ihm so tätig ist als der Dichter. Die produktive Phantasie gestaltet und ist daher

¹) Wie es möglich ist, in dieser Stelle nichts anderes zu sehen, als «a piece of sheer cynicism» (The New Shakespeare, Cambridge 1926, s. 182 der Ausgabe von As) bleibt unverständlich.

²) Vgl. J. E. Schmidts wertvolles Buch, Shakespeares Dramen und sein Schauspielerberuf, Berlin 1914, insb. Kap. II.

leicht mit einer Oberfläche befriedigt, die empfangende Natur aber geht als Empfindung in die Tiefe, und als Phantasie bildet sie zu dem gegebenen Ganzen das Einzelne und Statige aus. Beide Seiten müssen wohl in jedem Dichter vereinigt seyn, aber ihn nothigte der Schauspieler sich mit den Personen und Situationen zu identifizieren und aus ihnen heraus zu dichten statt in sie hinein. Er hat seine Personen gelebt als er sie schrieb und er war ebenso sehr der Gesamt-Schauspieler seiner Stücke, als ihr Dichter.¹⁾

Shakespeares erste Dramen tragischen Inhalts fuhren uns an den Beginn seiner produktiven Tätigkeit für die Schaubühne überhaupt: wir dürfen wohl das Jahr 1590 als ungefähre obere Zeitgrenze gelten lassen. 1592 standen alle drei Teile von «Heinrich VI.» auf der Bühne. Aus dem dritten ist «Richard III.» unmittelbar herausgewachsen. Im Januar 1594 wurde «Titus Andronicus» als ein neues Stück aufgeführt; es für wesentlich älter zu halten, liegen keine überzeugenden Gründe vor²⁾. In demselben Jahr wird noch «Richard II.» gefolgt sein. «Romeo und Julia» kann aus sprachlichen und dramatisch-technischen Gründen schwerlich unter das Jahr 1594, keinesfalls unter 1595 herabgerückt werden. eine Fülle von Werken, deren Entstehung in knappster Zeitspanne uns die schöpferische Gewalt ahnen läßt, die sich in rauschender Breite und Schnelligkeit zu ergießen begann. Es tut unserer Bewunderung keinen Abtrag, wenn wir uns in Einigem die vorhandenen Kräfte vergegenwärtigen, die auf diese Entfaltung fördernd und richtunggebend eingewirkt haben müssen.

Heroenschicksal wird nur von heroischen Zeiten begriffen, und eine solche umgab Shakespeare, als er um die Jahre des Entscheidungskampfes mit Spanien aus der Provinz nach London gekommen war. «Nur zwei Weltstunden haben Tragödie hervorgebracht: das elisabethanische England und das Athen des funften Jahrhunderts», sagt ein ausgezeichnete Kenner des Griechentums und fährt fort:

¹⁾ Sämtliche Werke, ed. A. Sauer, 2. Abt. 11. Bd. Wien 1924, s. 200 (vom Herbst 1849).

²⁾ Der Titel: Titus and Vespasian (seit April 1591) suggeriert einen vollkommen verschiedenen Handlungskomplex. s. E. G. Clarke in *Mod. Lang. Notes* XLI (1926) ss. 523—527. Die Anspielung in «A Knack to Know a Knave», aufgeführt seit Juni 1592 (s. Dodsley Hazlitt VI, 572), geht unzweifelhaft auf das Werk Shakespeares. Es ist aber denkbar, daß die betreffenden Zeilen erst bei der Einrichtung des Bühnenmanuskriptes für den Druck (1594) eingefügt wurden.

«Aber nicht nur eint sie Große, eben tragische Große, über die Jahrhunderte hinweg, sondern Shakespeare ist so, wie er wurde, nur geworden, weil ihm griechische Tragödie, die er durch das Medium des Romers Seneca sah, einen bestimmten Begriff von tragischer Größe und Heldenschicksal, tragischer Sprache und tragischer Würde gab¹⁾). Wir werden den letzten Teil dieses Satzes in der Unbedingtheit, mit der er hier ausgesprochen wird, nicht gelten lassen dürfen, aber er weist uns doch, neben der Aufnahmebereitschaft der Zeit für die Darstellung tragischer Handlungen und Charaktere, auf das Vorhandensein einer Bühnentradition des Tragischen hin, an die sich Shakespeare zunächst anschließen mußte, um dann von ihr aus immer nachdrucklicher und gewaltiger bis zu den Elementen des Tragischen in Schicksal und Welt vorzustoßen. In der englischen Bühnentradition, die sich seit der Mitte der siebziger Jahre in mehreren geräumigen Schauspielhäusern auswirken konnte, waren zwei Ströme zusammengefloßen: der eine entsprang aus hofischen und gelehrten Kreisen und kann fuglich durch den Namen Senecas gekennzeichnet werden; der andere, weit längeren Laufes, kam von der mittelalterlichen Volksbühne her und hatte durch die neuerweckte und berechtigte Freude an vaterlandischer Geschichte und heimatlicher Legende eine starke Zunahme an Tiefe und Tragfähigkeit erfahren. Die Vereinigung dieser beiden Ströme war bereits erfolgt, und an ihren Treffpunkt dürfen wir wohl Thomas Kyds Spanische Tragödie stellen (etwa 1586), ein Werk, das sein Herausgeber, J. Schick, mit einem Faustwort vortrefflich charakterisiert hat:

Im Widerwärtigen große, tüchtige Züge²⁾

Nicht nur dem Tüchtigen, sondern gerade auch dem Widerwärtigen in ihr verdankt diese blutüberströmte Rachetragödie ihren zweifellos starken und langandauernden Bühnenerfolg. Denn so wie sie war, wollten die Menschen jener tatgewaltigen, ungebrochenen Zeit die Tragödie. Sie forderten außergewöhnliche Schicksale hochstehender Persönlichkeiten, mythisch übersteigertes Leid, gewaltige Verbrechen, auslöschende Rache, unverhüllte Augenscheinlichkeit der Vorgänge und eine dem Pathos der Ereignisse angepaßte Gehoben-

¹⁾ Paul Friedländer, Die griechische Tragödie und das Tragische, in «Die Antike» I, s. 7.

²⁾ Ausgabe der Spanish Tragedy in den Temple Dramatists. London 1898, s. XLI.

heit der Darstellung und der Deklamation. Und doch gab schon damals die Bühne mehr als maßlosen Überschwang in Handlung und Vortrag: das Schaffen Marlowes hatte die stark aufgetriebenen Formen mit Erhabenheit, mit wirklicher Größe angefüllt, und Marlowe war Shakespeares dramatische Jugend. In der entscheidenden, aufnahmebereitesten Periode seines Lebens sind sämtliche Dramen Marlowes vor Shakespeares Augen über die Londoner Bühnen gegangen — das Dido-Stück vielleicht ausgenommen —, und daß die menschliche Katastrophe, die den gleichaltrigen Dichter am Abend des 30. Mai 1593 in Deptford ereilt hat, nicht ohne tiefen Eindruck auf Shakespeare geblieben ist, müssen wir wohl annehmen, wenn uns auch hier Zeugnisse äußerer Art fehlen. Für den Künstler Shakespeare bedeutete das Erlebnis Marlowe kaum zu Ermessendes. Durch ihn lernte er den von dramatischem Feuer durchgluhten Blankvers kennen; in Marlowes Werken trat ihm der bis zu übermenschlichen Ausmaßen gesteigerte Typus des willensgewaltigen Helden entgegen, der, Schicksale prägend, schließlich einem noch mächtigeren Fatum erliegen muß; erlebte er, während er selbst aus der Gestaltenfülle der Trilogie über «Heinrich VI.» den Charakter Richards III. in dämonischer Furchtbarkeit herauswachsen ließ, wie Marlowe mit der ihm eigentümlichen Kühnheit der Stoffwahl in «Edward II.» dem englischen Chronikdrama vollkommen neue, höchst entwicklungsfähige Züge abgewann. Hier enthüllte sich ihm, grell beleuchtet durch Marlowes bekannte, verwegene Skepsis gegenüber den übersinnlichen Mächten, ein Weltbild von herausfordernder Diesseitigkeit. Und endlich: Marlowe übermittelte Shakespeare einen ganz bestimmten Begriff des Tragischen, dessen, woran wir das Tragische im Schicksal eines Helden, in der Abwicklung einer dramatischen Fabel zu erkennen berechtigt sind. Es ist eine Vorstellung, die der Renaissance aus Mittelalter und Altertum gleichmäßig zugeflossen war, die sowohl für die Theorie wie für die Praxis galt und in epischen und dramatischen Werken nicht weniger wie in solchen der bildenden Kunst ihre häufige Anwendung gefunden hatte. Ein Bild oder ein Symbol bezeichnet sie am besten: Fortuna mit dem Rade, durch dessen unvermeidliche Drehung die Menschen vom Gipfel, den sie erklommen haben, in die Tiefe des Abgrundes hinabgerissen werden¹⁾. Begreiflich, daß

¹⁾ Vgl. H. R. Patch, *The Tradition of the Goddess Fortuna*. *Smith College Studies in Modern Languages*, vols III u. IV. 1922—23; Buchausgabe bevorstehend. A. Doren, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*. *Vorträge der Bibliothek Warburg I*, 1924, ss. 71—144 (dazu Bild-

gerade die der Geschichte entnommenen Helden zur Veranschaulichung dieses Bildes mit besonderer Vorliebe herangezogen werden: The Falls of Princes, wie Lydgate seine umfangreiche Sammlung epischer Tragodien dieser Art benennt. Wie sich in Marlowes «Edward II.» der «tragische Fall des stolzen Mortimer» ankündigt, ruft die Königin Isabella ihm zu:

Now Mortimer, begins our tragedy!

Und nachdem Mortimer aus dem Munde des zur Vergeltung entschlossenen jungen Königs das Todesurteil empfangen hat, spricht er so:

Base Fortune, now I see, that in thy wheele
There is a point, to which when men aspire,
They tumble hedlong down: that point I touchte,
And seeing there was no place to mount up higher,
Why should I greeue at my dechning fall?
Farewell fair Queene, weep not for *Mortimer*,
That scornes the world, and as a traueller,
Goes to discover countries yet unknowne.

(v 2627—2634¹⁾)

Die Erhabenheit des großen Auftrittes, das Symbol, zu dem sich die Tragik des Vorganges verdichtet, ja der Klang der mächtigen Worte selbst, hat noch lange in der Erinnerung Shakespeares nachgehallt.

Bis zu diesem Punkte stand das Tragische Shakespeare als Tradition und Aufgabe, noch nicht als Frage, als Problem gegenüber. Aber mit dem Tode Marlowes fiel der Zwang einseitig bestimmender Vorbildlichkeit. Die Bahn wurde für den neuen Führer frei, und Shakespeare zogerte nicht, sie zu betreten. Eine knappe Formel muß ausreichen, um entscheidenden Fortschritt anzudeuten. Durch Shakespeare trennte sich Altes und Neues in der Weise, daß die Tragik des Übermenschlichen durch die Tragik des Menschlichen überwunden wurde. Shakespeare löste diese Aufgabe kraft seiner im Tiefsten begründeten Verbundenheit mit dem englischen Volkstum, wie sie ihm, nachst der begnadeten Klarheit seines Blickes, Herkunft und Heranwachsen in enger Fühlung mit Natur und Volksgenossen verschafft hatten, also daß das Herz des ganzen

tafeln) *ibid.* s. 139, durch M. Forster vermittelt, Hinweis auf die wichtige Stelle Henry V. 3, 6, 26—40; s. auch die Worte des Poeten in Timon 1, 1. 51 ff.

¹⁾ Ausg. von C. F. Tucker Brooke.

England unter seinen Rippen schlug; kraft seiner auf eigener Erfahrung beruhenden Kenntnis der Möglichkeiten und Grenzen der zeitgenössischen Bühne wie des lebendigen Dramas und der Technik seines Aufbaus; kraft seiner inneren Unabhängigkeit von den einschränkenden Vorschriften der Renaissancepoetik; kraft der ganzen Artung seines Dichtertums, das unbedingter wie das von den Lebens-tatsachen aufgewühlte Schaffen Marlowes im rein Künstlerischen wurzelte und aus ihm seine besten Kräfte zog; kraft eines ruhigen und freien Herrschertums gegenüber dem Chaos der auf ihn eindringenden Gestalten und Eindrücke, das es ihm ermöglichte von ihnen Abstand zu gewinnen und zu halten, etwa in dem Sinne, in dem die deutschen Romantiker den Begriff der Ironie anzuwenden liebten.

Die entscheidende Tat auf dem neuen Wege, ein Wendepunkt in der Geschichte des englischen Dramas, zugleich das Werk, in dem sich die Meisterschaft Shakespeares in der für ihn typischen Gestalt zum erstenmal vollkommen offenbart, war «Romeo und Julia». Nicht in langsamem Anstieg, sondern mit der überraschenden Schnelligkeit einer Offenbarung hat Shakespeare sich zu dieser Höhe emporgeschwungen. «His mind and hand went together»: der Größe des Gedankens entsprach eine seine letzten Schwingungen erschöpfende dramatische Verkörperung. Wie von einem Zauberstab berührt weichen die alles irdische Maß in der Hochspannung ihres Willens und ihrer Taten übertreffenden Riesengebilde der Seneca-Schule in den Hintergrund, um in dieser Form, archaisch hart und gewaltig, von Shakespeare zwar nicht vergessen, aber niemals wieder heraufbeschworen zu werden. Vielmehr ist in Technik und innerer Einstellung nunmehr jene Lockerung eingetreten, die vom Trotz der Titanen hinführte zum Schicksal der erdgebundenen Menschheit, nicht nur zum Wissen um sie, sondern zum Mitleiden mit ihr.

Als Tragodie ist «Romeo und Julia» selbstverständlich aufzufassen, sowohl nach der Begriffsbestimmung der Renaissance wie entsprechend unserer eigenen Wertung. Jeder Zweifel daran ist ausgeschlossen. Und doch zeigt gerade die Betrachtung dieses im Shakespeareschen Kanon vollständig isoliert dastehenden Werkes, in welchem Maße es geboten ist, auch bei dem Schaffen eines Dichters nicht von dem Tragischen in irgendeiner Verallgemeinerung dieses Begriffes auszugehen, sondern von Werk zu Werk auf die Besonderheiten seiner tragischen Haltung zu achten, wobei

sich dann allerdings die Notwendigkeit der Vereinigung zu Gruppen, Stationen oder Entwicklungsphasen ergeben mag. «Romeo und Julia» bleibt inhaltlich die Tragödie eines Einzelfalles, als welchen ihn die novellistisch-epische Überlieferung mit allen seinen wesentlichen Merkmalen, auch dem tragischen Abschlusse, Shakespeare zugetragen hatte. Man vergegenwärtige sich für einen Augenblick, wie Shakespeare zehn Jahre später einen anderen italienischen Novellenstoff, Giraldi Cinthios Geschichte von dem Mohren von Venedig und der edlen Desdemona, angefaßt hat. Auch im «Othello» handelt es sich um einen tragischen Einzelfall, der durch die Figur des Helden als solcher vielleicht noch bestimmter herausgehoben wird wie jener frühere. Aber welchen Sturm der Vernichtung hat hier Shakespeare entfesselt, wie klaglich scheitert der Starke und erhegt die Reinste, wie wenig fehlt an dem vollkommenen Triumphe des Niedertrachtigen, das erst in letzter Stunde in den Wirbel des Verhängnisses mit hinabgerissen wird; wie nahe daran ist es, daß alle Ordnung sich auflöst und, nach den Worten Othellos, das Chaos wiederkehrt, das Unubersehbare, durch keine Macht der Welt wieder Herzustellende. In «Romeo und Julia» dagegen ist jeder einzelne Vorgang durchtrankt von der Gewalt des Bejahenden; nicht Sturm herrscht hier, sondern Sonne. Selbst das Leid blüht. Jugend bewahrt sich. Liebe überwindet nicht nur den Haß der feindlichen Häuser, sondern die Mißgunst der Sterne selbst, an der ihr irdisches Glück zerbricht. Aus reinem Golde gefertigte Bildnisse sollen der Nachwelt Kunde geben von dem Sieg der Liebe über den Tod, und bedeutungsvoll bestätigen die Schlußworte des Fürsten:

never was a story of more woe
Than this of Juliet and her Romeo.

Das «niemals», das hier gesprochen wird, schließt neben der Klage um grausames Geschick den Trost in sich ein, daß es einzigartig und nicht mit dem Lauf der Welt untrennbar verbunden sei, die vielmehr das Tragische von sich ausscheidet und sich durch diesen an sich schmerzvollen Vorgang läutert, befreit und erhellt. —

Die zeitliche Reihenfolge wurde uns von hier aus unmittelbar zu «Julius Cäsar» und den sich anschließenden großen Tragödien aus dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hinführen. Die dazwischen liegende, immerhin kurze Zeitspanne von nicht mehr als sieben Jahren umschlösse die Lichtwelt der Komödien und das starke Heldentum der vaterlandischen Trilogie über Heinrich IV.

und V., beide stimmungsgemäß verbunden durch den Komodiencharakter der niederen Figuren in den geschichtlichen Schauspielen, die noch 1598, in den «Lustigen Weibern», muhelos in den heiteren Reigen einer reinen Lustspielhandlung herüberzuwechseln imstande sind. Dahinter stiege dann, plötzlich emporgetrieben, die Gewitterwand ungeheuerster Menschheitstragik auf, Grauen und Vernichtung in ihrem Schoße bergend. Kein Wunder, daß man zur Erklärung nach äußeren Ursachen und Kräften Umschau gehalten hat. Was wir durch solche Erkenntnis gewinnen konnten, bleibe dahingestellt. Der Aufgabe, dem inneren, künstlerischen Heranreifen Shakespeares an das Problem des Tragischen, an immer höhere Zielsetzungen, immer tiefere Kraftquellen gestaltenden Vermögens nachzuspüren, waren wir auch durch sie nicht enthoben.

Aber tatsächlich ist der Sprung von «Romeo und Julia» zu «Julius Cäsar» und nach ihm zu «Hamlet» nur ein scheinbarer. Die Entwicklung reißt nicht ab. Durch Komodie und Historie wird vielmehr die tragische Linie weitergeleitet. Jene müssen wir von dem Kreis unserer Betrachtungen ganz ausschließen, und auch diese kann nur ein fluchtiger Blick streifen, aber er bleibt an einer Königsgestalt haften, bei der die Not eines schuldgequälten Herzens, die belastete Menschlichkeit unter Krone und Purpur sich nur um so erschütternder offenbart: an Heinrich IV., dessen tragische Tiefe auf der Bühne nur allzu häufig durch den überschaumenden Lebensmut Falstoffs und seiner Genossen zugedeckt wird. Und doch bleiben die Könige die Pfeiler, über denen sich die Kuppel auch dieses zweiten historischen Dramenzyklus emporwölbt. «Richard II.», technisch noch nach dem Vorbild von Marlowes «Edward» gebildet, gibt die Tragodie des schwachen, passiven Helden, dessen Edelmetall erst durch die Hammerschläge des feindlichen Schicksals herausgetrieben wird. Von dem Bilde des Siegers von Agincourt, dem Liebling Shakespeares wie seines Volkes, sind alle dunklen Schatten mit bewußter Sorgfalt ausgetilgt worden. Sein Bild ist fleckenlos. An ihm hat sich die Weissagung des Vaters vollzogen, daß die Krone auf seinem Haupte ruhen werde

with better quiet,

Better opinion, better confirmation.

(II Henry IV, 5, 188—189).

Aber zwischen ihnen, dem königlichen Märtyrer und dem entlasteten Überwinder, steht, als Dramenfigur wenig entwicklungsfähig, Heinrich Bolingbroke, der Mann der Zähigkeit, der sicheren Berechnung,

der Tat, des Erfolges, der Sieger nach dem Rechte des Stärkeren, und doch der Mann, der die «Ironie des Königtums»¹⁾ in seiner Seelennot ebenso deutlich enthüllt wie die «süße, liebliche Rose» Richard, die er entwurzelt hat. Die Tragik Heinrichs IV. liegt nicht in seinem Königsschicksal, das er mit harter Hand zu meistern versteht, sondern in seinem Menschentum, auf das sein Eingriff in die heilige Ordnung der Dinge zurückfällt. Er hat, sei es als Treibender oder als Getriebener, die Gesetze der Natur gekrankt, deren eines lautet:

Not all the water in the rough, rude sea
Can wash the balm off from an anointed king

(Rich II 3, 2, 54)

und um dieser Schuld willen — denn in diesem besonderen Falle darf die Annahme einer tragischen Schuld nicht bestritten werden — bricht nicht etwa die von ihm begründete Dynastie zusammen, sondern die gestörte Ordnung racht sich an seiner eigenen Natur: der Schlaf meidet ihn. Es ist dasselbe Symbol, das mit noch größerer Furchtbarkheit im «Macbeth» wiederkehrt, um so mächtiger, je schwerer das Verbrechen ist, das gesühnt werden muß. Unmittelbar im Anschluß an jenen Monolog Heinrichs IV. über den Schlaf, der beglückend auf das Lager des ärmsten Untertanen herabsinke, während er zurückweiche vom Bette des Gebieters, entringen sich ihm klagende Betrachtungen, die in schauerndem Einblick seine eigene Lage in Beziehung setzen zu den dusteren Geheimnissen des Weltanges:

O God! that one might read the book of fate,
And see the revolutions of the times
Make mountains level, and the continent,
Weary of solid firmness, melt itself
Into the sea! and, other times, to see
The beachy girdle of the ocean
Too wide for Neptune's hips. how chances mock,
And changes fill the cup of alteration
With divers liquors! O, if this were seen,
The happiest youth, viewing his progress through,
What perils past, what crosses to ensue,
Would shut the book, and sit him down and die.

(II. Henry IV, 3, 1, 45)

«Er schloß' das Buch und setzte sich und sturbe» — ist die tragische Schwermut dieser Stelle überhaupt noch einer Steigerung fähig?

¹⁾ W. Pater, Shakespeare's English Kings, in dem Bande Appreciations. Vgl. auch den Vortrag von H. v. Hofmannsthal, Shakespeares Könige und große Herren, im Shakespeare-Jahrbuch XLI, S. X ff.

Und doch wird niemand sich entschließen, die Historie über Heinrich IV. den Tragödien zuzugesellen. Eine Sentenz wie diese, auf die fraglos Entstehendes seine Schatten vorauswirft, muß immer unter dem Gewicht einer doppelten Beziehungsmöglichkeit geprüft werden: auf die Rolle des Sprechers und auf den Bekenntniswillen des Dichters, der sich ihrer vielleicht nur als seines Sprachrohres bedient. Wieweit wir die Worte Bolingbrokes auf Shakespeares Einsichten in «das Buch des Schicksals» deuten dürfen, soll hier nicht untersucht werden. Gleichwohl liegt in dieser Richtung der Grund, der uns die angeführte Stelle, das ganze Werk, die zweite Tetralogie, ja darüber hinaus die Gesamtheit der englischen Historien so uberaus kostbar erscheinen läßt. Denn die Darstellung des Tragischen in «Heinrich IV.», seine Ableitung und seine Überwindung, gestattet uns, zum mindesten nach dieser Seite hin und bis zu dem Zeitpunkt der Vollendung des ganzen Zyklus, den eigenen Standpunkt Shakespeares zu erkennen und zu umschreiben. Soweit bei Shakespeare überhaupt von einer Problemstellung gesprochen werden darf, handelt es sich in den Königsdramen um die Frage nach dem, was wir das Gottesgnadentum der Könige nennen, nach der Unverletzbarkeit und Unantastbarkeit des höchsten Machttragers im Staate, die Shakespeare bejaht, auch dann, wenn es sich um einen schwachen, verblendeten Fürsten und um einen starken, vom Glück begünstigten Usurpator handelt. Bis hierhin wenigstens entwickelt sich die Tragik Shakespeares vor und an der Marmorfestigkeit dieses weltanschaulichen Hintergrundes, an dessen Gefüge zu rütteln strafliche Vermessenheit, Untergang der Seele und des Leibes bedeutet. Chaotisch ist im Weltbilde Shakespeares nichts, solange die Ordnung unangetastet bleibt, die den Aufbau, die Stufenfolge der menschlichen Gemeinschaft nicht weniger unbedingt beherrscht wie die physikalischen Grundgesetze den Kreislauf der Planeten. Stört ihn, und alles Unheil, Sturm, Pestilenz, Aufruhr und Zerstörung suchen die Welt, das heißt nach Shakespeares Vorstellung, den Mittelpunkt der Welt, die Erde heim:

O, when degree is shaken,
Which is the ladder to all high designs,
The enterprise is sick —

heißt es in «Troilus und Cressida» (1, 3, 101) in Sätzen, deren leidenschaftlicher Vortrag das Fortbestehen dieser Grundanschauung auch noch für die Hamletperiode wahrscheinlich machen. —

Nachdem die Königsdramen ihren Abschluß gefunden hatten, im Herbst desselben Jahres, in dessen Frühling «Heinrich V.» über die Bühne des neuerbauten Globe-Theaters gegangen war, erlebte dort Shakespeares «Julius Caesar» seine erste Aufführung. Durfen wir annehmen, daß ihm der Plan einer neuen Dramenserie vorschwebte, eines Zyklus ähnlich dem, den er aus der heimathlichen Geschichte geschöpft hatte, nur gesteigert in seinen Ausmaßen, entsprechend der weltgeschichtlichen Bedeutung seiner Gestalten und Vorgänge? An Vergleichspunkten ist kein Mangel, und gerade die Gestalt des hochgestimmten Brutus, in der die tiefste Tragik des Werkes ihre Verkörperung findet, erinnert in Tat und Untergang an das Usurpatorenschicksal der Königsdramen. Wie ihm der Wahn seines Unterfangens nach dem Falle des Imperators allmählich aufgeht und die Einsicht, aus selbstloser Vaterlandsiebe den Großen nutzlos geopfert zu haben, ihn niederwirft, das hat Gundolf in schöpferisch nachzeichnender Analyse unubertrefflich dargestellt¹⁾. Aber trotz alles Neuen, Verfeinerten, Komplizierteren im Gesamtbau des Caesar-Brutus-Dramas hat sein tragisches Schwergewicht gegenüber dem Vorangegangenen keine wesentliche Umlagerung erfahren; seine Tragik ist anschaulicher, eindringlicher, dem Gegenstand entsprechend wuchtiger geworden, aber sie durchbricht die Grenzen des geschichtlich Gegebenen nicht; sie rührt, trotz alles inneren Reichtums der Deutung und Formung, noch nicht an die Welten, die sich jenseits und hinter den Bedingungen des einmaligen historischen Zusammentreffens auftun. Müssen Trennungslinien gezogen werden, so verlaufen sie so, daß ein neuer Abschnitt in Shakespeares tragischem Schaffen nicht mit dem «Julius Caesar», sondern mit dem »Hamlet« beginnt.

Was ist geschehen?

Persönlichkeitserlebnisse, Zeiteindrücke bieten uns keine sicheren Handhaben dar. Es liegt keine Veranlassung vor, das Bild, das Shakespeare vom Hofe des Dänenkönigs entwirft, als Widerspiegelung des Hofes der greisen Elisabeth zu betrachten. Selbst wenn, was geschichtlich nicht zutrifft, eine Ähnlichkeit bestünde, wäre es unwahrscheinlich, daß Shakespeare es gewagt haben wurde, sie der Offenkundigkeit szenischer Darstellung preiszugeben. Aber die Wandlung hat sich vollzogen, und wenn auch die Faden stetiger

¹⁾ Vgl. Caesar, Geschichte seines Ruhmes, 1924 S. 180 ff.

Entwicklung nicht abreißen, so ist es doch jetzt geboten, nicht die Berührungspunkte, sondern die entscheidenden Neugestaltungen ins Auge zu fassen. Tragik, das wurde eingangs betont, ist mit dem Schaffen Shakespeares von Anfang an elementar verbunden. Tragische Vorfälle, Konflikte, Charaktere sind dargestellt worden; das Grundproblem des Tragischen, der Kampf des Willens mit dem Sollen, der Freiheit mit der Notwendigkeit, ist ihm nicht verborgen geblieben. Nicht jetzt erst hat Shakespeare die Wirksamkeit des uneingeschränkt Bosen, die niederdruckende Last menschlicher Schicksalsbestimmung erkannt: Richard III., Shylock, Don John, Romeo und Julia, Heinrich IV., Brutus sind geschaffen, manches nachdenkliche, anklagende, bittere Wort ist ausgesprochen worden. Die Formen haben sich erweitert und gelockert. An die Stelle des überlieferten Heroentypus ist eine tiefere Menschlichkeit getreten, deren Erfassung in der ungeheuren Synthese von Tragik und Komik ihren künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Aber das Letzte, Endgültige entsteht aus der Erhebung, aus der Verallgemeinerung des Tragischen zum Grundgesetz des Weltgeschehens. Gemessen an der Größe dieses inneren Erlebnisses, bleibt jeder äußere Eindruck, und werde er von der gewaltigsten Katastrophe hervorgerufen, an der Oberfläche haften. Denn jede Katastrophe, befallt sie den Menschen oder den Staat, setzt ein und findet ihr Ende. Sie ist in ihrer Wirkung begrenzt, einmalig, sich selbst erschöpfend und aufhebend. Die Tragik als Weltgesetz dagegen bezieht sich auf Unabänderliches, Ewiges, auf Ideen, auf ein Urphänomen. Und dieses Urphänomen des Tragischen hat sich Shakespeare mit der Gestaltenwelt der Hamlet-Konzeption bis in seine letzten Grunde erschlossen — jetzt erst, nicht früher.

«Das Phänomen des Tragischen», wir zitieren Satze Max Schellers aus einer der tiefstnigsten Abhandlungen, die über dieses Problem geschrieben worden sind, «wird nicht erst aus der künstlerischen Darstellung selbst gewonnen. Das Tragische ist vielmehr ein wesentliches Element im Universum selbst. Schon der Stoff . . . muß das dunkle Erz dieses Elementes in sich enthalten. ‚Tragisch‘ ist doch zunächst ein Merkmal von Vorkommnissen, Schicksalen, Charakteren usw., die wir an diesen selbst wahrnehmen und erschauen, die in ihnen selbst ihren Sitz haben. Es ist ein schwerer, kühler Hauch, der von diesen Dingen selbst ausgeht, ein dunkler Schimmer, der sie umfließt und in dem uns eine bestimmte Beschaffenheit der Welt

und nicht unseres Ich, seiner Gefühle, seiner Mitleids- und Furchterlebnisse aufzudammern scheint.¹⁾»

Vor diesem Hintergrunde, durchzogen von den Adern des dunklen Erzes, umwebt von der «unabsehbaren mitgegebenen Nachtlichkeit der Dinge selbst²⁾», spielen sich die großen Tragodien Shakespeares ab, entfalten sich Heroenschicksale in unlosbarer Verbundenheit mit diesen ihr Erleben und ihren Untergang bestimmenden Urkräften. Eine Fugung wunderbarster Art ist es, daß der Stoff, aus dem Shakespeare zum erstenmal die Tragik dieser schwersten Zusammenhänge gestaltet hat, zurückreicht in die Fernen germanischer Heldendichtung. Denn dort war sie zuletzt lebendig gewesen als Inbegriff germanischen Weltempfindens, hatte sie mitgeformt an den Liedern, die über Wieland und Hildebrand, über Ingeld, Starkard und die Helden des Finnsburgkampfes, über Siegfrieds Tod und Kriemhildens Rache von hofischen Sängern als Verkörperung der tiefsten und zugleich erhebendsten Erschütterungen germanischen Seelenlebens gedichtet worden waren. Denn nur eines vermochte der Held dem furchtbaren Zwang der unvermeidlich und unerbittlich an ihn herantretenden Tatsachen entgegenzuwerfen: die Bewahrung seiner selbst in der unvermeidlichen Stunde der Entscheidung³⁾.

Jahrhunderte hindurch waren diese Quellen versiegt, jetzt rauschten sie wieder auf, erfuhren sie ihre Wiedergeburt in der großen Seele Shakespeares, der den tragischen Geist in die Form der tragischen Handlung, des dramatischen Vorgangs goß und, bildnerisch hellsehend, nicht philosophisch grubelnd, heraushob über alle Schichten der Überlieferung das tragische Lebensgefühl des adligen Germanentums. Als Shakespeare die Gestaltenkomplexe schuf, die wir mit den Heldenennamen Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, Timon bezeichnen — mit wechselndem Gelingen, in immer verschiedener Einstellung und Beziehung, aber unwandelbar aus demselben Weltgefühl heraus —, da waren die letzten Schleier und Nebel von seinen Augen abgefallen. Da sah er Wahrheit in der Be-

¹⁾ Vom Umsturz der Werte. Aus der Studie: Zum Phänomen des Tragischen. I, ss 239—270

²⁾ Scheler, a. a. O

³⁾ Vgl. die Einleitung zu F. Wolters und C. Petersen, Die Helden-sagen der Germanischen Frühzeit, Breslau 1922: Vom Geist und Leben der Germanischen Heldendichtung.

stimmung seines eigenen Wesens: groß, furchtbar, nur zu ertragen durch den Mut ruckhaltloser Anerkenntnis.

Der Weg zur Wahrheit ist der Kampf gegen die Mächte des Scheins, der Heuchelei, der Lüge. Sei es, daß die Mächte von außen her auf den Helden eindringen, sei es, daß sie sich aus seinem eigenen Innern erheben und ihn zu sich hinabzuziehen drohen, immer sind sie die Vermittler, Sendboten, Träger des tragischen Urphänomens, und der Weg, der durch sie hindurch zur Erkenntnis und zur Vollendung führt, das ist der Weg des tragischen Helden. Hamlet beschreitet ihn, erfaßt von den Schauern vor einer aus den Fugen geratenen Welt, die einzurenken seiner empfindlichen Natur als unertragliche Berufung erscheint; Macbeth auf seine Weise im entgegengesetzten Sinne in zerstörendem Ehrgeiz eingreifend in staatliche und menschliche Ordnung und doch am Ende selbst zur Einsicht in das Nutzlose seines Unterfangens zurückgeleitet; Othello und Timon gehen ihn, Einsame alle, der menschlichen Gemeinschaft enthoben, denn ihr Gegenspieler ist kein Mensch, sondern die Welt, an der alle teilhaben, die aber nur wenige erkennen.

Letztes, Erschöpfendes aber gestaltet Shakespeare im Lear-Drama. «Lear» ist unter seinen Tragodien die gewaltigste; man hat sie mit Recht die gewaltigste der ganzen Weltliteratur genannt, denn niemals, auch bei den Griechen nicht, ist das Tragische in seiner kosmischen Geltung so restlos erfaßt und dargestellt worden wie in diesem Werk. In der Machtfülle seines königlichen Glanzes, der ihn eingehüllt hat bis an die zeitlich höchste Grenze irdischer Daseinsmöglichkeit, öffnet ein verhängnisvolles Wahnurteil den finsternen Gewalten den lange versperrten Zutritt zu Lears Seele. Glatten Zungen erliegend hat er erhoben, was falsch und trugerisch, von sich gewiesen, was treu und echt war. Das sind die Voraussetzungen. Und nun wird Lear hinausgestoßen auf den Weg der Erkenntnis:

a very foolish fond old man,
Fourscore and upward, not an hour more nor less

(4, 7, 60)

Er durchdringt das Gestrüpp der Scheinwerte und erreicht die Heide der Wirklichkeiten, aber die Dornen haben ihm nicht nur das Kleid, sondern auch das Herz zerrissen. Je klarer er fühlend erkennt, desto mehr verwirrt sich, unter der Spannung von einst und jetzt, sein Geist. Aber je undurchdringlicher die Schatten werden, die seine Denkfähigkeit umnachten, desto lichter erhebt

sich sein Edelmenschentum, ersteht aus den Trummern des falschen der wahre König. Wie Lear in der vierten Szene des dritten Aktes dem den Irren spielenden Edgar gegenübersteht, da entringen sich ihm im Anblick dieser äußersten Verkommenheit die Worte:

Is man no more than this? Consider him well. Thou owest the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha! here's three on's are sophisticated! Thou art the thing itself unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art (107—113).

Aber Lear, der Held der Tragodie, ist mehr als «solch armes, nacktes, zweizinkiges Tier». Er trägt die Bürde und die Weihe seiner Königsnatur, und an diesem Mehr zerbricht er. Keine überirdische Macht kommt ihm zu Hilfe. Unbekummert um Schuld und Sühne lassen die Götter die Schicksale der Erdgeborenen sich vollziehen:

As flies to wanton boys, are we to the gods
They kill us for their sport (4, 1, 38),

und

Men must endure
Their going hence, even as their coming hither
Ripeness is all, (5, 2, 9).

Die Vielheit Mensch steht ihm zwar feindlich gegenüber, aber als Gegenspiel kommt sie kaum in Frage. Der Kampf, der ausgetragen wird, wütet in ihm selbst, zerreißt sein Herz, verwirrt sein Hirn, zwingt ihn zur Erkenntnis und ermöglicht über diese Lauterung hinaus kein Leben mehr. Damit ist der Höhe- und Schlüsselpunkt tragischer Weltdurchdringung bei Shakespeare erreicht. —

In «Antonius und Cleopatra», im «Coriolan» läuft die Linie aus, zurückbiegend in die Stoffwelt der Römergeschichte, die Shakespeare nach dem Casardrama verlassen hatte. An Kühnheit der Handlungsführung, Kraft der Charakterschilderung, Reichtum der Phantasie und der sprachlichen Ausdrucksmittel, an Bewegtheit, Schönheit und Größe stehen sie hinter den dazwischenliegenden Tragödien nicht zurück, von einem Versiegen des dichterschen Tiefblickes, von einer Schwächung der formalen Bildnerfähigkeit, kann nicht die Rede sein. Und doch stellen sie sich insofern wieder neben den Cäsar und die ihm vorausgehenden englischen Historienzyklen, als sich in ihnen das tragische Urphänomen nicht mit derselben Unbedingtheit, nicht vor der Unbegrenztheit metaphysischer Welttiefen offenbart wie im «Hamlet», «Macbeth» oder im

«King Lear». Zurückkehrend zur Darstellung geschichtlicher Persönlichkeiten und Vorgänge, die sie aufnehmen, unterwerfen sie sich den Bindungen, die der gepragte Stoff der Quellen, die absolute Einmaligkeit des historischen Ereignisses ihnen auferlegt, und in dem Maße, in dem der Dichter sich ihren unabänderlichen Voraussetzungen zuwendet, entringt er sich der Umstrickung durch die finsternen Mächte, auf deren gebieterische Fragen er Rede und Antwort zu stehen gezwungen gewesen war. Die tragische Handlung bleibt schwer und unerbittlich wie zuvor, aber die Problematik als solche ist einfacher, klarer, leichter geworden:

Die Eumeniden ziehn
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die ehren Tore fernabdonnernd zu —

Es bleibt noch übrig, auf Shakespeares letzte Bühnenwerke «Cymbeline», «Wintermarchen» und «Sturm» — wir lassen «Heinrich VIII.» beiseite — einen Blick zu werfen, insofern, als sie mit seinem tragischen Schaffen in irgendwelchem Zusammenhang stehen. Die Folio reiht «Cymbeline» den Tragödien, «Sturm» und «Wintermarchen» den Komödien an, wohl nur aus äußeren Gründen, um Zugkräftiges in hervorragende Stellung zu bringen, denn die Gattungsbezeichnungen treffen auf «Cymbeline» in keinem, auf die beiden anderen Werke nur in sehr beschränktem Sinne zu. Wir werden diese Werke am treffendsten als Tragikomödien kennzeichnen. Ihre Grundstimmung ist die des Marchens, dessen Welt sie eine Reihe typischer Züge entnehmen, bereichert um die mit gelassener Hand ausgeführten Idylle, auslaufend in breit angelegte, alle Konflikte entwirrende, von wunderbar beseligender Lyrik übergoldete Schlüsse. Man hat sie gerne als Zeugen für eine abermalige innere Umwandlung Shakespeares angeführt, der nun, aus den Abgründen des Weltleides und der Verzweiflung emporsteigend, in abendlicher Stunde gerastet habe auf den Hohen philosophischer Umschau, wiedergefundener Lebensgläubigkeit und endhafter Aussonnung. Kritischere Stimmen haben in ihnen eine Anpassung an eine neue theatralische Geschmacksrichtung oder ein Zeichen von eingetretener dichterischer Schwäche, einen Bruch in der gewaltigen Linienführung seines bisherigen dramatischen Schaffens erkennen wollen. Wieweit äußere Eindrücke oder inneres Erleben sich in diesen letzten Werken widerspiegeln, entzieht sich auch in diesem Fall unserer Erkenntnis und bleibt unwagbar. Festzustellen ist nur, daß sie dem Tragischen im strengsten Sinne dieses Begriffes

ausweichen, daß es trotz ernster Verwicklungen, schwerer Taten, verhängnisvoller Leidenschaftsentladungen, ja, trotzdem der Tod nicht ohne Ernte bleibt, ferngehalten wird vom innersten Mark wie von den letzten Verastelungen der Anlage des dramatischen Planes. Dafür sorgt die Märchenstimmung, von der wir gesprochen haben, die dem Zuhörer die Erwartung, jeweils von der Mitte der Werke an die Gewißheit des Obsiegens gütiger Mächte entgegenträgt: wir wissen aus dem Munde des Arztes, daß der Giftrunk, den die böse Stiefmutter zu spenden sich anschickt, in Wirklichkeit nichts als ein harmloses, ja kräftigendes Gebraut ist, und der Bühnenteufel, das ganz Verwerfliche, erscheint jetzt in der Gestalt des widerwillig dienenden Ungeheuers Caliban. Konstruktionselemente äußerer Art wirken in derselben Richtung; Warner und Schürmer stellen sich zwischen den abgeschossenen Pfeil und sein Ziel: Belarius, Camillo, Paulina, Prospero selbst. Und was das Wichtigste ist: das dramatische Schwergewicht hat sich vollkommen verschoben zugunsten der neu heranwachsenden Generation, deren Unberührtheit von den Sünden und den sittlichen Gebrechen der Alten auch diese läutert, entsuhnt und versohnt. Es liegt ein Glaubensbekenntnis darin, daß Shakespeare niemals junge Menschen zu Trägern und Vollziehern einer im letzten Sinne tragischen Handlung gemacht hat. Und trotzdem bleibt dieses zu erwagen: ist es möglich, daß ein Mensch, ein Weiser, ein Dichter von so uneingeschränkter Klarheit der Einsicht und so unbarmherziger Folgerichtigkeit in der Entwicklung seiner Charaktere das Tragische erfaßt und es dann in billigem Kompromiß überwunden, beiseite gestellt haben sollte? Wir nähern uns hier noch einmal dem unsichern Grunde, auf dem alle Fragen nach der Persönlichkeit Shakespeare und ihrer Widerspiegelung in seinen Werken stehen, aber diese Frage muß aufgeworfen und verneint werden. Der liest oder hört die Tragikomödien falsch, der den Hintergrund feierlich-schweren Ernstes erkennt, vor dem sich die Lichtgestalten dieser Märchenschöpfungen auf- und abbewegen. Wie schweres Gewolk zieht es da plötzlich aus unheimlichen Tiefen herauf und verhüllt, wenn auch nur für Augenblicke, den heiteren Himmel festlichen Geschehens. Aber diese Augenblicke sind es, die wir erwartet haben. Mitten im Tanze der als Schnitter und Nymphen verkleideten Bauern wendet sich Prospero, plötzlich, überwältigt von den auf ihn einstürmenden Gedanken, ab und spricht zu Ferdinand in jener eigentümlichen, der Bühnenwelt entlehnten Symbolik, die für Shakespeare so viel bedeutete:

Our revels now are ended These our actors,
 As I foretold you, were all spirits and
 Are melted into air, into thin air
 And, like the baseless fabric of this vision,
 The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
 The solemn temples, the great globe itself,
 Yea, all which it inherit, shall dissolve
 And, like this insubstantial pageant faded,
 Leave not a rack behind. We are such stuff
 As dreams are made on, and our little life
 Is rounded with a sleep

(Sturm, 4, 1, 148)

Es ist tragische Formel, schwer und trostlos, wie im «Hamlet», im «Macbeth», im «Lear», erkannt, getragen, durchgedacht bis in ihre letzten Folgerungen. Wir werden niemals an ihr vorbeugehen können, und sie gestattet, so wie sie ist, keinen Ausweg. Und trotzdem — das empfinden, ja das wissen wir — hat die Erkenntnis der Schicksalstragik Shakespeare nicht zu brechen vermocht, weder als Künstler noch als Persönlichkeit. Wie er der mannlichste aller Dichter war, so hat er den Notwendigkeiten den Entschluß entgegengesetzt, «sie zu bestehen wie Notwendigkeiten», und auf diese Weise den Eiseshauch des Todes, der ihm entgegenwehte, durch den Mut und das Feuer seiner Seele umgewandelt in die Fülle und die Feier des Lebens.

Shakespeares Königsdramen.

Vortrag, gehalten am Anfang der Deutschen Shakespeare-
Woche zu Bochum am 12. Juni 1927.

Von

Wolfgang Keller.

Nur ein einziges Werk der neueren Dichtkunst läßt sich an nationalem und menschlichem Wert den homerischen Gesängen vom zehnjährigen Kampf um Troja an die Seite stellen: das sind die zehn Königsdramen Shakespeares. Sie bilden die große dramatische Epopoe des englischen Volkes von Herrschern und Helden, von Patrioten und Rebellen, von großer Vaterlandsliebe und kleinlicher Parteisucht, von Reichesnot und Siegesherrlichkeit, von sonnbeglänzten Festen und dunkelgrausigem Mord. Kein Volk hat eine solche Fülle von dichterischem Licht über seine Vergangenheit ausgeschüttet wie dieses England Shakespeares — in der Kunstform, die jetzt den Vortrag der alten Rhapsoden abgelöst hatte, dem Volksdrama.

Bei keinem Volke — auch nicht bei den Athenern — traf das Aufblühen der dramatischen Kunst bis zur reichsten Frühlingspracht so günstige Bedingungen wie hier. Seit am Ende des 15. Jahrhunderts, nachdem die Lohe des langdauernden Bürgerkrieges endlich bis aufs letzte ausgebrannt war, die neue Dynastie der Tudor-Könige dem Lande Ruhe im Innern und Ansehen nach außen gebracht hatte, war das Streben nach Kenntnis der Vergangenheit in zahlreichen Handbüchern der vaterlandischen Geschichte zum Ausdruck gekommen. Und es waren hauptsächlich die breiten Schichten des Volkes, die durch die Humanistenschulen zu Bildung

und durch Fleiß und Unternehmungsgeist zu Wohlstand gelangten Bürger von London, die diese Chroniken lasen. Aber auch die Verfasser gehörten denselben zünftlerschen Kreisen an wie ihre Leser. Sie schufen keine Werke von weitem historischen Blick und von hinreißendem Pathos, weder wissenschaftlich kritisch noch künstlerisch hervorragend. Aber sie erzählten die Geschichte ihres Landes mit einer Freude am Anekdotischen, einer Anhaufung von Einzelheiten, die in ihrer Fülle ein buntes Bild der vergangenen Zeit ergaben. Sie bereiteten den Boden für das historische Drama.

Nicht zum wenigsten haben diese ehrlichen Chronikschreiber beigetragen zu dem stolzen Nationalgefühl, das die Engländer schon im Zeitalter der Elisabeth vor den anderen Nationen Europas auszeichnete. Deutsche Reisende berichten uns von dem selbstbewußten, stolzen und freien Auftreten der Engländer dieser Zeit, die sich national geeint und religiös frei fühlten. War ihnen doch ihre Königin das sichtbare Symbol der politischen und konfessionellen Einheit der Nation. Und als gar im Jahre 1588 durch jenen denkwürdigen Seesieg, wo nach der Umschrift der Erinnerungsmedaille «Gott auf sie blies und sie zerstreut wurden» — *Deus afflavit et dissipati sunt* — als da die angeblich «unbesiegbare» spanische Flotte durch die Engländer im Bunde mit den Elementen vernichtet worden war: da schlugen die Wogen der nationalen Begeisterung hoch auf. Es ist kein Zufall, wenn wir gerade in dem Jahrzehnt, das auf diesen Sieg über die große Armada folgte, eine wahre Flut von Dramen aus der vaterländischen Geschichte über die jungen Londoner Bühnen gehen sehen.

Drei Namen, Marlowe, Peele, Greene, wurden damals am meisten genannt, wenn man von den Verfassern der Schauspiele sprach, die man beklatschte. Marlowe, der Schöpfer der Charaktertragödie, hatte in seinem Welteroberer Tamerlan durch nicht mehr zu überbietendes donnerndes Pathos die höchste Begeisterung der Zuschauer erweckt. Ein Stück von Peele aber, «Eduard I.», galt als Meisterwerk des Geschichtsdramas. Nicht als ob es nicht ältere Stücke aus der vaterländischen Geschichte gegeben hätte: der junge Shakespeare, der damals, kurz vor dem Sieg über die Armada, nach London gekommen war, um Schauspieler zu werden, hatte wohl schon ein Drama einer viel primitiveren Stilform über «Die berühmten Siege Heinrichs V.» gesehen, oder «Die wahre Tragödie von König Richard III.», auch «Die unruhige Regierung König

Johanns», Stücke, die ihm später die wichtigsten Anregungen und Grundlagen für seine eigenen Geschichtsdramen gaben. Aber Peeles «Eduard I.» stand künstlerisch auf einem höheren Boden — wenigstens höher als die beiden ersten dieser Stücke. Hier war eine Reihe wirkungsvoller Szenen aus den Chroniken mit solchen aus städtischen Straßenballaden und aus ländlichen Volksballaden zu einem buntscheckigen Bild zusammengestellt, das trotz aller Verzeichnungen doch eine Vorstellung von den Hauptfiguren, den politischen Kämpfen und der Zeitkultur gab, wie sie sich in den Köpfen der elisabethanischen Bürger spiegelte. Denn bürgerlich ist die Einstellung dieser ältesten Historien. Bei keiner Schicht war der Patriotismus so zum Fremdenhaß gesteigert wie gerade bei den Bürgern, bei denen die Abneigung des Kaufmanns und Handwerkers gegen die ausländische Konkurrenz immer wieder zu gefährlichen Entladungen drangte. Deshalb stellt Peele nach den bürgerlichen Straßenliedern die spanische Gemahlin Eduards, Eleonore, als böse, stolze ausländische Königin dar, wie sie die Frau des Bürgermeisters von London zu Tode martern läßt und zur Strafe dafür bei Charing Cross von der Erde verschluckt und bei Queens Hythe wieder ausgeworfen wird. Diese speißbürgerliche Auffassung vertreten im Gegensatz zu Shakespeare eine Anzahl Dramatiker, die in falscher Sentimentalität und in Schauer- geschichten den Hauptreiz des patriotischen Geschichtsdramas fanden.

Eine andere Richtung schlug der vorhin genannte Greene ein, die des romantischen Schauspiels mit historischem Hintergrund, wobei aber fast nur noch ein paar Namen den Stoff mit der wirklichen Geschichte verbinden. Dagegen hat Marlowe in seinem — jetzt auch, wenngleich in eigenartiger Verzerrung, für die deutsche Bühne umgedichteten — Geschichtsdrama von Eduard II. der Gattung neue Wege gewiesen, indem er von der Charaktertragödie ausging. Hier ist das Zeitbild der Hintergrund zu einem groß angelegten historischen Portrat. Marlowes Wege treffen sich hier schon mit denen Shakespeares.

Diesem schwebte bei seinem ersten Geschichtsdrama eine Verbindung von Marlowe und Peele vor: ein Stück aus der englischen Geschichte mit einem Zeitbild wie in «Eduard I.» und einer überragenden Erobererfigur wie im «Tamerlan». Konnte es nicht die «Geißel der Welt» sein, so wenigstens der englische Heerführer, der als «Geißel und Schrecken der Franzosen» bekannt war,

Talbot, der unter Heinrich VI. gegen die französische Zauberin, die Jungfrau von Orleans, kämpfte. So entsteht das Drama über die Geschichte Heinrichs VI. bis zum Ausbruch der Rosenkriege, das alle Schwächen und Vorzüge von Peeles «Eduard I.» übernommen hat. Der glühende Patriotismus läßt nur die Waffentaten der eigenen Volksgenossen gelten, die des Feindes, prahlerischer hohlkopfiger Franzosen, sind mit Hilfe teuflischer Hexerei zustande gekommen. Die angebliche Jungfrau wird, nachdem sie von ihren Hollengeistern verlassen ist und sich als Dirne enthüllt hat, von den englischen Siegern einem schmachvollen Tode überliefert. Das ist dieselbe chauvinistisch-bürgerliche Einstellung wie bei Peeles Zerrbild der Königin Eleonore. Auch Shakespeare hat deutlich Balladenelemente verwendet in der ganz unhistorisch-romantischen Episode, wo eine Gräfin von Auvergne den unbesiegbaren englischen Heerführer in ihre Gewalt bekommen will, wie Tomyris den Cyrus, Talbot aber, ein zweiter Huon von Bordeaux, in sein Horn stößt und von seinen Truppen befreit wird. Listen auf französischer, Tapferkeit auf englischer Seite lassen das Bild wie im Kaleidoskop mit wenigen Motiven immer neu erscheinen. Wertvoll für Shakespeares Entwicklung wie für uns, die wir die Folge seiner Königsdramen genießen wollen, sind nur die wirklich historischen Szenen über den furchtbaren Parteizwist im Innern, unter dem das Heer draußen in Frankreich trotz aller Tapferkeit zusammenbrechen muß. Da folgt er im wesentlichen der Chronik des braven Holinshed, freilich ohne die Zeitfolge der Ereignisse genau zu beachten. Daß ihm Marlowes «Tamerlan» vorschwebte, zeigt die daraus übernommene Schlußszene, wo Suffolk auf dem Schlachtfeld seine Werbung gegenüber der gefangenen Margareta vorbringt. Aber im dramatischen Stil des Geschichtsdramas folgt er der Führung von Peele, und darin beruht der große Gewinn, den er aus dem Studium von «Eduard I.» gezogen hat, daß er die aus dem mittelalterlichen Schauspiel stammende lose Konstruktion übernommen hat. Dieser malerische Stil des Historiendramas, der es so stark in Gegensatz stellt zu dem an der Antike geschulten plastischen Stil der Renaissance-Tragödie, kommt zu stärkster Wirkung in den beiden Dramen, die die Geschichte Heinrichs VI. fortsetzen und die Zeit der Rosenkriege bis zum Tode dieses Königs behandeln. Die zwei Stücke, die in der großen Gesamtausgabe von Shakespeares dramatischen Werken von 1623 als der zweite und der dritte Teil von «Heinrich VI.» bezeichnet sind, waren ursprünglich in wenig ver-

schiedener Form bekannt unter den Titeln «Der Streit zwischen den beiden Häusern York und Lancaster» und «Die wahre Tragödie vom Herzog von York». Beides sind Zeitgemälde, die eine Fülle von interessantem aber recht verschiedenartigem Stoff darstellen. Die vier ersten Akte von Teil II enthalten den politischen Streit um die Herrschaft; mit dem fünften Akt beginnt die Darstellung der großen Schlachten der Rosenkriege. Teil III enthält dann nicht weniger als fünf Schlachtenbilder. Aber ein Held im Sinne der Tragödie ist nicht vorhanden. Die Hauptfiguren lösen einander ab: Humphrey von Gloucester, der volkstümliche Patriot mit dem gutigen Herzen und dem hitzigen Kopf, ist eine Zeitlang der Held, der hochfahrende Kardinal von Winchester sein Gegenspieler; aber sie machen bald anderen Platz: Suffolk, dem Intriganten, und seiner Geliebten, der stolzen Königin Margareta, die viel von Peeles Königin Eleonore angenommen hat. Warwick, der Königsmacher, nimmt die Fäden in die Hand: in den Vordergrund tritt der ehrgeizige Herzog von York, der dem dritten Teil seinen Namen gegeben hatte. Aber auch er ist nach dem ersten Akt schon erledigt — sein Haupt steckt über den Zinnen der Stadt York. Jetzt geht der Kampf wogend auf und nieder zwischen Yorks Söhnen, Eduard, Georg, Richard, mit und gegen Warwick und die Königsfamilie. Nur der König Heinrich VI. selbst, der fromme Schwächling, tritt nie in den Mittelpunkt der Dramen, die nach ihm genannt sind. So ist es ein fortwährendes Kommen und Vergehen, ein Sichablosen lebhaft bewegter Bilder, die die Spannung nicht erlahmen lassen. Und zwischen der Politik und dem Kampf der Großen prächtige Volkszenen wie vom Pinsel eines flämischen Malers: das vorgebliche Wunder des heiligen Albanus, das groteske Handwerkerduell, vor allem der wilde Kommunistenaufruch des Jack Cade. Die ganze Zeit und ihre hervorragendsten Persönlichkeiten werden hier lebendig — es ist wirklich dramatisierte Geschichte, Holinsheds Chronik in Verse gebracht und mit dramatischem Leben erfüllt. Dabei fehlt die Steigerung keineswegs: besonders im dritten Teil, wo Richard von Gloucester aus dem Sumpf als furchtbare Giftpflanze herauswächst und immer ausschließlicher das Drama beschattet, seit er im dritten Akt in einem Monolog sein wahres Gesicht enthüllt hat: auch seine nächsten Blutsverwandten sind ihm nur Blöcke auf dem Weg zur Krone — sein Bruder Eduard muß erst sterben, dann wird der zweite, Georg von Clarence, hinweggeräumt, damit nichts mehr ihn von der Krone trennt als die leicht

zu beseitigenden Kinder. Das Geschichtsdrama des losen Stils drängt hier wieder zur geschlossenen Tragödie. Ist doch dieser dritte Teil Heinrichs VI. nur ein erster Teil zu Richard III. Deshalb ist es schwer, bei aller schuldigen Achtung vor der englischen Kritik, der dort allgemein gültigen Ansicht zuzustimmen, daß ein fremder Dramatiker oder eine Mehrzahl von solchen diese Stücke über Heinrich VI. verfaßt haben sollte. Die Verknüpfung mit Richard III. scheint uns zu eng. Gewiß hören auch wir aus dem Stil der drei ersten Stücke fremde Stimmen heraus: Marlowe, Peele und Greene könnten viele Verse ebenso gut geschrieben haben wie Shakespeare. Aber wir halten dies für durchaus natürlich bei einem jungen Schauspieler, der zahlreiche Stücke auswendig lernen muß und in seiner Bewunderung der Meister nur das Streben hat, ihnen möglichst nahezukommen, zu dichten wie sie. Erst wenn sein Selbstbewußtsein ihn über sie erhebt, ringt er sich durch zu seinem eigenen Stil. Erst dann wird er verschmähen, sie bewußt nachzuahmen. Soweit ist Shakespeare erst, nachdem er mit Richard III. an die Spitze der zeitgenössischen Dramatiker getreten ist.

In Richard III. ist das Historiendrama zur Charaktertragödie geworden. Das ist freilich zunächst nur ein Zeichen, wie eng sich Shakespeare seiner Vorlage anschließt. In den Historien von Heinrich VI. wollte er das Zeitbild auf die Bühne bringen, geradeso wie es die Chroniken boten, nur gestaltet von künstlerischer Hand. Hier aber, bei Richard III., war der Charakter dieser Chroniken ein anderer. Sie hatten hier eine geschlossene Biographie, als deren Verfasser der berühmte Humanist Thomas More galt, in ihre chronistischen Berichte eingeschoben. Daher jetzt bei Shakespeare die straffe Konzentration des Stoffes auf den Helden des Dramas. Zielbewußt sind jetzt nach der Art der Renaissance-tragödie die fünf Akte entworfen. Im ersten schafft Richard seinen Bruder Clarence aus dem Wege und heiratet die reiche Erbin und Witwe des letzten Lancasters. Im zweiten stirbt König Eduard IV., Richards ältester Bruder: Richard vernichtet die Partei der Königin. Im dritten wird Hastings als treuester Verteidiger der Söhne König Eduards hingerichtet: Richard läßt sich zum König ausrufen. Der vierte Akt bringt die Ermordung der beiden Königssöhne im Tower; Richard plant die Heirat mit ihrer Schwester, der die Wegräumung seiner Gattin vorausgehen muß. Der fünfte endlich zeigt die Entscheidungsschlacht zwischen Heinrich Richmond, dem letzten

Sprossen der jüngeren lancastrischen Linie, und Richard, der dabei Krone und Leben verliert. In der Nacht vor der Schlacht treten die Geister der Opfer vor Richard hin und nehmen ihm den Mut: das ist ein, in letzter Linie aus Seneca stammendes, Motiv, das Shakespeare dem alten Stück, der «Wahren Tragödie von König Richard III.» entnommen hat. Nirgends steht der Dichter so stark unter dem Bann der antiken Tragödie wie hier. Die ihrer Gatten und Söhne beraubten Frauen scheinen sich zu einer Art Chor zusammenzuschließen; ja, die dämonische Margareta, deren nie versagende Flüche die Handlung begleiten, ist selbst durch das Bild von Senecas Medea hervorgerufen. Aus stückweisen Andeutungen seiner Chronik hat Shakespeare einen Charakter von innerer Konsequenz geschaffen, einen Tyrannen im Sinne des Renaissance. Alle Handlungen Richards, der trotz seiner rücksichtslosen Grausamkeit bis zuletzt der tapfere Krieger bleibt, werden aus dem einen Motiv der Herrschsucht erklärt. Der Dichter sieht schärfer, klarer als der Chronist. Er ordnet die überlieferten Gerüchte als Tatsachen alle dem Charakter unter. Shakespeare folgt seiner Quelle stets soweit es geht, aber er nimmt nur das psychologisch Wahrscheinliche auf, malt die Einzelzüge aus und zieht die notwendigen Verbindungslinien, um ein geschlossenes Bild zu bekommen. Was für den Geschichtsforscher ein Vorzug ist, der bedächtig abwägende Zweifel, ist für den Dichter unstatthaft, der überall zu scharferer Verteilung von Licht und Schatten gedrängt wird.

Bald darauf hat Shakespeare sich als Thema die Regierung Richards II. erwählt, die ein ebenso interessantes Seelenproblem versprach wie Marlowes Drama über Eduard II.: den schwachen, aber eigenwilligen Herrscher, der sich selbst von seinen Günstlingen beherrschen ließ. Hier hatte aber schon ein anonymes Dichter den ersten Teil der Regierung Richards II. mit der Ermordung seines Oheims, des Herzogs von Gloucester, in einem lebendigen Drama behandelt. Und es ist bezeichnend für Shakespeares Schaffen, daß er diesem Stück nicht Konkurrenz machen will, sondern dort beginnt, wo der ältere Dramatiker aufgehört hat. Sein Richard ist leichtfertig, knabenhaft unreif im Anfang, wie im älteren Stück, und wie Marlowes Eduard II. Aber er reift, mehr noch als dieser, im Unglück — nicht zum starken Herrscher und Willensmenschen, aber zum Denker und Dichter. Das ganze Stück ist auf diesen lyrischen Ton gestimmt, der Shakespeare damals, in der Zeit von Romeo und Julia, besonders nahe lag.

Es folgt eine Periode in Shakespeares Schaffen, wo er ältere Stücke von mittelmäßigen Autoren, die aber theatralisch wirk-same Szenen enthalten, für seine Schauspielertruppe umarbeitet. Da nimmt er jenes schon erwähnte Stück aus der Armadazeit, die «unruhige Regierung König Johannis» vor, ein Doppel-drama, das im Stile von Peele zu den historischen Gestalten eine Phantasiefigur gesellt hatte, die Shakespeares besondere Sym-pathie erweckte. Das war der Bastard Faulconbridge, dem die Natur den hohen Wuchs und den eisernen Willen seines Vaters Richard Lowenherz mitgegeben hat, die ihm ein reiches Erbe er-setzen; zugleich der frische, derbe Naturbursche, der gesunde Land-junker, der sich nicht viel aus überfeinerter Hofsitte macht. Shake-speare hat das alte Stück, das ja zwei Abende füllte, zusammen-gestrichen auf die Hälfte, aber im übrigen Handlung und Szenen-folge beibehalten und nur statt der pathetischen Verse der Mar-lowe-Schule seine eigenen natürlichen Blankverse eingesetzt. Schon der Titel des alten Stückes «Die unruhige Regierung König Johannis» besagte, daß es ein Zeitbild geben wollte, und so ist auch Shake-speares «König Johann» keine richtige Charaktertragödie mehr, sondern ein Geschichts-drama der loseren Struktur. Bei diesen Historien ist die Handlung nicht in fünf Akte gegliedert mit dem Höhepunkt im dritten Akt, wie in der Tragödie, sondern sie fließt ununterbrochen weiter, und die Akteinteilung ist nur etwas Zu-fälliges. Sie haben ihren Bau nicht dem Drama der Alten entnommen, sondern den Schauspielen des Mittelalters. Nicht höfische Re-naissance, sondern mehr bürgerliche Gotik tritt uns in diesen Stücken entgegen.

Nach «König Johann» greift Shakespeare die ganz primitive Historie von den «Berühmten Siegen König Heinrichs V.» auf. Er ist damals in freudigster Lustspielstimmung: es ist die zweite Hälfte der neunziger Jahre, wo er sich auf der Höhe des Glücks zu fühlen scheint. «Der Kaufmann von Venedig», «Die bezähmte Widerspenstige», «Viel Lärm um Nichts», «Wie es euch gefällt», «Was ihr wollt» sind in diesen Jahren entstanden. So wählt er gern das an sich herzlich unbedeutende geschichtliche Lustspiel, das mit der Heirat zwischen König und Prinzessin schloß. Der Prinz Heinz, der sich in den ubelsten Kneipen von London mit leichtsinnigen Adeligen, aber auch mit Straßenräubern und Dieben herumtrieb, wird, als er zur höchsten Verantwortung kommt, ein vortrefflicher, volkstümlicher Soldatenkönig, der Englands Fahnen mit dem

Ruhm der französischen Schlachtfelder schmückt und schließlich Frankreichs Thronerbin heiratet. Shakespeare nimmt von den liederlichen Genossen des Prinzen einen heraus als den Verführer zu schlimmen Streichen und macht ihn zu einer Bramarbasfigur, wie sie in der antiken und der italienischen Komödie beliebt waren. Und diese Figur wächst ihm unter den Händen körperlich und dramatisch zu einer Hauptperson heran, zum Ritter John Falstaff, dem ungeheuren Fettwanst, der sich nicht auslachen zu lassen braucht wie die durren Hidalgos, die Ritter von der traurigen Gestalt, in den Lustspielen italienischen Stils. Shakespeares Falstaff, der ja auf Kosten und Kredit des Prinzen schlemmen kann, lacht selbst lustig, mit weingeroteten Hangebacken, über die eigenen Streiche. Die schwachsten Andeutungen des alten Stücks werden von Shakespeare zu den kostlichsten Szenen ausgebaut, wie jener von Lustigkeit überschaumenden Parodie auf die Ermahnungen des königlichen Vaters —: Falstaff, mit einem Kissen als Krone geziert, schilt den ungeratenen Sohn aus im schon verschnörkelten Stil der Renaissanceprosa. Auch dramatisch wird diese Neuschöpfung Shakespeares zu umfangreich für eine Nebenfigur, und das Gleichgewicht muß hergestellt werden durch Einfügung historischer Szenen aus Holinsheds Chronik. Nun umfaßt aber das so inhaltreich gewordene Stück nur die Jugend des Prinzen Heinz bis zu seiner ersten Ruhmestat in der Schlacht bei Shrewsbury gegen den Percy von Northumberland, den Heißsporn des Nordens; also den ersten Teil der Regierung Heinrichs IV. Ein zweiter Teil muß die weiteren Kämpfe gegen die Rebellen in Nordengland, den Tod Heinrichs IV. und die Thronbesteigung Heinrichs V. bringen, wobei wieder zwei Szenen des alten Stücks — die im Schlafzimmer des sterbenden Königs, wo Prinz Heinz, den Vater tot glaubend, sich die Krone aufsetzt, und die Szene des Krönungszugs, wo er sich von den früheren Zechgenossen abwendet — zu großer dramatischer Wirkung gebracht werden. Dann erst konnten in einem dritten Stück, «Heinrich V.», wirklich die «berühmten Siege König Heinrichs V.» in Frankreich zur Darstellung kommen. So entsteht also eine Trilogie, bei der allerdings das Mittelstück etwas schwächer ausfallen mußte — einfach weil dafür zu wenig Stoff zur Verfügung stand.

Die Trilogie über die beiden Lancasterkönige hat aus dem Lustspiel die Technik der Doppelhandlung übernommen: in den beiden Teilen von «Heinrich IV.» wechseln die possenhaften

Falstaff-Szenen mit denen der Chroniktragodien von Percy oder von Heinrich IV. ziemlich regelmäßig ab. In der Schlacht bei Shrewsbury liegt am Schluß neben dem toten Percy der sich totstellende Falstaff, neben der Tragik die Burleske. Der zweite Teil aber schließt mit dem pathetischen Kronungszuge des neuen Königs, wo für die Buffonerien des dicken Ritters kein Platz mehr ist. Er hat seine Rolle ausgespielt, und in «Heinrich V.» wird nur noch sein Ende berichtet — kurz, aber doch nicht ohne stille Feierlichkeit trotz der humoristischen Fassung: «Er nahm ein so schönes Ende», erzählt seine treue Wirtin Frau Hurtig, «und schied von hinnen, als wenn er ein Kind im Taufhemdchen gewesen wäre.» Diese größte humoristische Figur der Weltichtung war ja, wie sie Shakespeare im ersten Teil geschaffen hatte, wirklich nur ein großes Kind, das an allen ernsten Fragen des Lebens lachend vorbeiging; das keine Ahnung hatte von Pflicht oder Wahrheit; dem die Ehre nichts war als ein gemaltes Schild im Leichenzug. Es ist ein unbegreiflicher Irrtum Romain Rollands, aus dem dabei der Politiker, nicht der Dichter zu sprechen scheint, wenn er in diesen Worten Falstaffs Shakespeares eigene Anschauungen über die Ehre finden will. Wie im alten Stück, so ziehen auch in Shakespeares «Heinrich V.» die Kneppengenossen Falstaffs, der versoffene Bardolf, der schwadronierende Pistol und ein neu auftretender Schwätzer Nym, mit dem König ins Feld nach Frankreich. Aber sie sind — mögen sie auch Leutnant, Fähnrich und Korporal genannt werden — doch nur der Abschaum des Heeres. Dieses Heer selbst wird durch andere Gestalten repräsentiert, und zwar sind es außer dem englischen Soldaten William, dem ehrlichen, groben und tapferen Kerl, und dem Kapitän Gower, die Typen der fremdstämmigen Völker eines größeren Britanniens, der Waliser, Schotten und Irländer. Die Idee eines vereinigten Königreichs Großbritannien tauchte im 16. Jahrhundert zuerst auf und wurde damals besonders aktuell, als es sich um die Nachfolge der alternden Königin Elisabeth handelte und eine große Partei für den Schottenkönig Jakob eintrat. Shakespeare will die Einheit der Nation, der auch die keltischen Völkerschaften zugezählt werden, betonen und gleichzeitig eine Vorstellung von der Buntheit des englischen Heeres geben, dadurch daß jeder in seiner Mundart spricht. Mit ähnlichen Mitteln hat dann Schiller in «Wallensteins Lager» die kaiserliche Armee, neuerdings Kipling in «Soldiers Three» das britische Heer in Indien auf eine Formel gebracht. Diese Figuren sind bei Shakespeare humoristisch gefaßt

und sprechen in Prosa, im Gegensatz zu den pathetischen Gestalten der Oberführer, die sich des feierlichen Blankverses bedienen. Es ist ein Beweis für Heinrichs schlichtes Wesen, wenn auch er gelegentlich in Prosa spricht. Shakespeares Liebling ist dieser Heinrich V., der Soldatenkönig, der alle Tüchtigkeit des Englanders in sich vereinigt; als wahrhaft großer Feldherr erringt er den herrlichen Sieg bei Agincourt, als einfacher ehrlicher Mensch wirbt er um die französische Prinzessin. Der bürgerlich-schlichte Prosaton dieser Szene ist wieder aus dem alten Stück herübergenommen worden. Zu diesem bürgerlichen Ton stimmt auch die Verspottung der Franzosen, der Erbfeinde, als eitle Prahler, die vor der Schlacht große Worte machen und die Beute schon verteilen, um dann, wenn es zu Taten kommt, schmachvoll zu versagen. Es ist fast dieselbe Verachtung des französischen Nationalcharakters wie in Shakespeares erstem Historienstück von Heinrich VI. Das muß um so mehr auffallen, als wir wissen, daß er in dieser Zeit gerade bei einer französischen Familie in London wohnte. Im übrigen aber soll das letzte Drama der Lancaster-Trilogie ein einziger großer Hymnus auf das Engländerum sein, wie es sich im Felde am glanzendsten bewahrt. Deshalb ist es auch mit besonderer Feierlichkeit ausgestattet durch die Chorreden vor jedem Akt und am Ende. Aber an sich ist dies noch kein Zeichen klassizistischer Auffassung; das Konstruktionschema des Stückes zeigt keine Symmetrie wie in «Richard III.». Die beiden ersten Aufzüge bilden nur die Einleitung zu den viel breiter angelegten folgenden drei Akten, und der Höhepunkt, die Schlacht bei Agincourt, fällt in den vierten Akt.

Aus der Chorrede vor dem fünften Aufzug wissen wir, daß «Heinrich V.» 1599 entstanden ist, als Elisabeths Gunstling, der Graf von Essex, in Irland gegen die Aufständischen kämpfte. Damals muß Shakespeare selbst seine neun Königsdramen überschaut und darin etwas wie einen großen Zyklus gesehen haben. Denn in dem Sonett, das «Heinrich V.» als Epilog und letzte Chorrede abschließt, deutet er auf die fast acht Jahre ältere Historie von Heinrich VI. als Fortsetzung hin:

Heinrich der Sechst, in Windeln schon ernannt
 Zu Frankreichs Herrn und Englands, folgt ihm nach,
 Durch dessen vielberatnes Regiment
 Frankreich verloren ward und England schwach —
 Was oft auf unsrer Bühne vorgegangen.
 Und wollet drum auch dies geneigt empfangen.

Vorher schon mag Shakespeare die bis dahin noch getrennt umlaufenden drei Stücke über Heinrich VI. — neu überarbeitet — zu einer Trilogie vereinigt haben, wie sie dann in der Gesamtausgabe von 1623 erschien. Dem steht nicht entgegen, daß noch 1600 der dritte Teil in der alten Form als Wahre Tragödie von Herzog Richard von York wieder aufgelegt und sogar 1619, mit einem neuen Titel versehen, noch verkauft wurde. Denn solche Neuauflagen geschahen ohne Wissen der Verfasser. Das Verhältnis des zweiten und dritten Teiles von «Heinrich VI.» zu «Richard III.» ist aber ein so enges, daß wir eigentlich von einer York-Tetralogie sprechen müssen, die sich an die Lancaster-Trilogie nach Shakespeares eigenen Worten anschließt.

Die Lancaster-Trilogie ihrerseits bildet eine direkte Fortsetzung von «Richard II.». Nicht nur, daß in «Heinrich IV.» immer wieder das Unrecht der Absetzung und Ermordung Richards hervorgehoben wird; auch in «Richard II.» selbst war schon — gewiß nur, weil es so im Hohnshed stand, und ohne bewußte Absicht des Dichters — auf die Streiche des Prinzen Heinz in den Londoner Kneipen hingewiesen worden. So ist nun die Kette der acht Dramen, die sich zu zwei Vierergruppen zusammengeschlossen haben, gefestigt.

Es ist die Geschichte einer Krone, auf der der Fluch der Usurpation liegt. Richard II. wird von seinem Vetter Heinrich der Krone beraubt, aber dieser, Heinrich IV., kann seines durch einen Königsmord gesicherten Besitzes nicht froh werden. Unter seinem Sohn Heinrich V., dem Ideal eines Königs, scheint der Fluch aufgehoben zu sein. Aber sein früher Tod überläßt das Reich seinem unmundigen Kinde Heinrich VI., der zu schwach ist, die vom Großvater zu Unrecht erworbene Krone festzuhalten. So wird sie zum Spielball seiner kraftvollen Verwandten aus dem Hause York, die aber auch, einer nach dem andern, an dem Fluch zugrundegehen. Auch der Tyrann Richard III. verliert sie nach kurzem, durch blutige Verbrechen erkaufte Besitz an den aus der jüngeren, unbefleckten Linie stammenden Heinrich Tudor, Heinrich VII.

Erst 19 Jahre, nachdem Shakespeare diesen Zyklus mit «Heinrich V.» vollendet hatte, kam als Epilog ein Drama über Heinrichs VII. Sohn, «Heinrich VIII.», hinzu. Es scheint als Festspiel gedacht zu sein, und Shakespeare, der sich damals vom Theater schon zurückgezogen hatte, mag sich mit einem anderen Dramatiker zusammen-

getan haben, um das bestellte Stück zur rechten Zeit fertigzustellen. Es war die Zeit, als das Wintermarchen entstanden war, und neben dem allgemeinen elegischen Ton treten auch gemeinsame Motive in beiden Stücken auf. Wie dort steht auch hier das tapfer und groß getragene Leiden einer edlen Frau, die vor einem herzlosen Gericht ihre Ehe verteidigen soll, im Vordergrund. Aber wie dort folgt auf den von schweren Wolken beschatteten Teil des Dramas ein von milder Sonne bestrahlter, der einen hoffnungsvollen Ausblick gewährt. Die Geburt und Taufe seiner eigenen Königin Elisabeth, deren Todestag sich damals zum zehnten Male jährte, bildet ja den Höhepunkt und Abschluß von Shakespeares Stück. Denn auch hier haben wir es noch mit einer lose gebauten Historie zu tun. Sie war wohl zunächst nicht als Epilog der Königsdramen gedacht, fugte sich aber gerade wegen dieses Ausblicks auf die eigene Zeit sehr gut an.

Noch ein anderes Geschichts-drama, diesmal ohne einen König, wird in jüngster Zeit, wenigstens zu einem kleineren Teil, für Shakespeare beansprucht, die Geschichte vom Leben und Sterben des weisen und frohlichen Kanzlers Heinrichs VIII., Sir Thomas More. Auch hier können wir uns dem Urteil vortrefflicher englischer Gelehrter, die sogar in dem alten Manuskript des Stückes Shakespeares eigene Handschrift erkennen wollen, trotz aller Achtung vor ihrer kritischen Scharfe, nicht anschließen. Der Charakter des Dramas, auch der Szenen, die von Shakespeare herrühren sollen, ist durchaus spießbürgerlich — der Bürgermeister und Stadtrat von London erstrahlt im hellsten Glanze — und gehört jener von Shakespeare gemiedenen, sentimentalischen Richtung an, die von Peeles «Eduard I.» ausgegangen war.

War «Heinrich VIII.» das Nachspiel zu den Königsdramen, so konnte «König Johann» als Vorspiel den Reigen eröffnen¹⁾. So hat es gewiß der Herausgeber dieser Abteilung der großen Folioedition

¹⁾ Die zwischen Johann und Richard II. liegenden Regierungen der drei Eduarde lagen alle schon in bedeutenden älteren Dramen vor: An Peeles «Eduard I.» reihte sich Marlowes «Eduard II.»; an diesen ein anonymes Stück über Eduard III., in dem die Szenen, die die Liebe des Königs zur tapferen und treuen Gräfin Salisbury behandeln, sogar von manchen trefflichen Kritikern Shakespeare selbst zugeschrieben werden. Aber der Umstand, daß der Stoff dieser Szenen aus einer italienischen Novelle entnommen ist, entspricht Greenes, nicht Shakespeares Art.

von 1623 angesehen, als Shakespeares Freunde vom Theater, die drei Manner, die mit seinem Lebensschaffen am engsten verwachsen waren, die führenden Schauspieler der königlichen Truppe, Burbage, Hemming und Condell, seine Dramen für die Nachwelt zusammenstellten. Es liegt nahe, die Dreiteilung dieses kostbarsten Bandes, den die Dichtkunst der Welt seit der Erfindung des Buchdrucks bekommen hat, in Komodien, Historien und Tragodien mit den drei Schauspieler-Freunden zusammenzubringen, denen Shakespeare in einem Nachtrag zu seinem Testament Gedenkringe eingesetzt hat. Burbage, der berühmte Tragode, würde seiner Naturanlage nach die Trauerspiele, der Komiker Condell die Lustspiele am besten herausgeben können. So blieben die Historien für Hemming, dessen schauspielerische Begabung weniger nach einer Seite ausgesprochen war als die seiner Genossen. Es ist bekannt, daß von den Dreien der eine — Burbage — starb, noch ehe die Freundespflicht getan war, so daß Hemming wahrscheinlich auch Burbages Anteil übernehmen mußte. Wie dem auch sei: Hemming hat vermutlich nur einen Gedanken von Shakespeare selbst ausgeführt, als er die zehn Königsdramen chronologisch nach der Geschichtsfolge, von König Johann bis zu Heinrich VIII. anordnete. So sehen wir hier, in der berühmten Folioausgabe, zum erstenmal die Königsdramen wie ein einziges großes Dichtwerk behandelt, wie einen Processus Regum, dem Processus Prophetarum in den großen biblischen Dramenzyklen des Mittelalters entsprechend. So haben ja die zaubernden Hexen, die Macbeth in der Not seines von doppeltem Mord belasteten Gewissens aufsuchte, ihm die Prozession der Stuart-Könige vorgeführt. Der Gedanke, die zehn Stücke zusammenzufassen, lag den Zeitgenossen Shakespeares nicht so ferne, die sich der aus dem Mittelalter überkommenen geistlichen Spiele erinnerten, wo die ganze Heilsgeschichte der Menschheit von der Erschaffung der Erde bis zum Jüngsten Gericht in einer einzigen großen Folge von dramatischen Akten dargestellt worden war.

Mannigfach sind die Themen, die Shakespeare in seinen Historien behandelt, und doch kehrt der eine Grundgedanke immer wieder, daß ein Unrecht gegen den König, das geschworene Eide verletzt, nie Recht werden kann. Gegen den unehrlichen König Johann empört sich der Adel seines Volkes. Der frische, urwüchsig gesunde Bastard, Shakespeares Lieblingsfigur, in der er sich selbst gerne spiegelt, erkennt sehr wohl die Flecken im Charakter König

Johanns; aber das schlimmste Verbrechen ist es, die Hand wider den König zu erheben und im inneren Streit den französischen Erbfeind als Hilfe ins Land zu rufen. Es ist eine im 16. Jahrhundert viel erörterte Frage des Staatsrechts, ob und wann der Untertan das Recht habe, sich selbst von seinem Treueide zu lösen. Die sogenannten Monarchomachen bejahen grundsätzlich diese Frage¹⁾. Shakespeare steht nicht auf ihrem Standpunkt. Aber da er die schlechten Handlungen der Monarchen keineswegs verteidigt oder bemäntelt, sondern gerade in dem Zwiespalt zwischen der berechtigten Entrüstung über Vergehen des Herrschers und der Treue zur Krone und zum Gefolgsherrn den tragischen Konflikt sieht, ist er doch manchmal in dieselbe Reihe gestellt worden. Der gleiche Widerstreit zwischen Rechtsempfinden und Lehenstreue kehrt ja in «Richard II.» ebenso wieder wie in «Heinrich IV.» und «Heinrich VI.». In «Richard II.» ist der junge unreife König durch den verderblichen Einfluß seiner Freunde so sehr irregeleitet, daß er vor keiner despotischen Willkur mehr zurückschreckt. Heinrich Bolingbroke ist gegen Recht und Billigkeit aus seinem Vaterland verbannt und seines Erbes beraubt worden. Darf er mit dem Schwert in der Faust und in offener Empörung gegen seinen König sich sein Recht erretzen? Shakespeare hat wohl das menschliche Mitgefühl mit Bolingbroke erweckt, als ihm offenes Unrecht geschah, aber dies Mitgefühl wendet sich in erhöhtem Maße dem gedemütigten Richard zu, und in der großen Absetzungsszene, wo der König durch Bolingbroke und sein Parlament seiner Rechte beraubt wird, steht der Zuschauer gewiß nicht mehr auf der Seite der Empörer. Und doch scheint man zu Shakespeares Zeit anders gedacht zu haben — wenigstens bei den konservativen Behörden, die freilich immer etwas überängstlich zu sein pflegen. Denn der Zensor verbot den Druck — und doch wohl auch die Aufführung — dieser Szene, solange Elisabeth lebte. Und als der Graf von Essex durch die Intrigen der Gegenpartei am Hof der Königin sich seiner hohen Stellung als Erster in ihrer Umgebung beraubt sah und sich in einem tollen Putsch 1601 mit gezogenem Degen sein vermeintliches Recht verschaffen wollte, da ließen die Verschwörer dieses Drama von Richards II. Absetzung im Globus, Shakespeares Theater, aufführen: — deutlich mit dem Zweck, daß das Mitgefühl der Zuschauer mit

¹⁾ Vgl. dazu Treumann, Die Monarchomachen, 1895, und Wolzendorff, Das Widerstandsrecht des Volkes, 1916. Es kommt für England hauptsächlich George Buchanan in Betracht.

Heinrich Bolingbroke sie auch für die Sache des ebenso ungerecht behandelten Grafen Essex mit Empörung erfüllen sollte. So haben eigentlich beide Parteien geglaubt, des Dichters Sympathien auf der Seite Bolingbrokes zu sehen. Aber das Publikum belehrte sie eines Besseren und bewies die gleichmäßige Verteilung von Licht und Schatten in dem dramatischen Gemälde dadurch, daß kein einziger sich dem Zuge der Verschwörer durch London am nächsten Tage anschloß, so daß der Putsch des Grafen Essex klaglich zusammenbrach. Nein, Shakespeare gehört nicht zu den Monarchomachen: er leugnet nicht das göttliche Recht der Könige, aber er fordert auch die Erfüllung ihrer göttlichen Pflicht. Sie legt dem Könige vor Gott eine höhere Verantwortung auf als den Untertanen. In «Heinrich V.» hat Shakespeare diese Verantwortung genauer umgrenzt: der König muß dafür einstehen, daß seine Untertanen ihrer Tagesarbeit in Frieden nachgehen und im Schoß der Nacht ruhig schlafen können; aber er trägt keine moralische Verantwortung für das Wohl und Wehe des einzelnen, das dieser sich selbst bereitet. «Jedes Untertanen Pflicht gehört dem König, jedes Untertanen Seele ist sein eigen.» Der ist der beste König, der es mit seinen Pflichten am ernstesten nimmt und der sich mit seinen Untertanen bruderlich zusammenschließt im Kampf gegen den äußeren Feind: das ist der Soldatenkönig Heinrich V. Beliebtheit beim niederen Volk allein genügt dazu nicht: Heinrich IV., der die Mutze vor einem Austernweib abzieht und den Gruß der Karrenzieher mit einer Verbeugung erwidert, zeigt sich doch als schlechter König, weil er die Herzen der Führer nicht gewinnen kann und im eigenen Lande gegen politische Gegner kämpft statt draußen gegen die Feinde.

Immer ist es des Landes Unglück, wenn die Hand des Herrschers nicht stark genug ist, das Szepter so zu fassen, daß keiner den Versuch wagt, es ihm zu entreißen: Johann, Richard II., Heinrich IV., Heinrich VI. — sie alle müssen sich gegen aufständische Vasallen wehren. Nur zwei kraftvolle Herrscher stehen neben ihnen, die die inneren Feinde vernichten, ehe sie gefährlich werden: Heinrich V. und Richard III. Aber während Richards starkem Arm die sittliche Kraft fehlt, die Krone festzuhalten, hat Heinrich V. neben der starken Hand, die das Schwert zu führen weiß, die reine Seele, die die Herzen gewinnt. Der Kakodämon Richard kann doch nur für kurze Zeit die Herrschaft an sich reißen, er wird besiegt und abgelöst von dem Tudorprinzen, Heinrich Richmond, der mit unbefleckten Händen das Szepter ergreift.

Aber man geht fehl, wenn man glaubt, Shakespeare wolle politische Lehren geben. Die innere Politik, soweit sie der Streit der Parteien um die Herrschaft im Lande oder gar um die Vertretung im Parlament ist, ist ihm kein hoher Gegenstand. Immer wieder drückt er seine Verachtung über die Parteipolitiker aus. Wer sich wundert, daß im «König Johann» die Magna Charta, jene heilige Urkunde des Parlamentarismus, in der der Engländer der Neuzeit den Grundpfeiler seiner politischen Freiheit sieht, gar nicht erwähnt wird, der verkennet die Einstellung der Renaissance, die nicht die Worte, nur die Taten schätzt. Wir haben noch zwei ältere Dramen über König Johann, aber keines weiß etwas von jenem rein politischen Dokument. Diese Menschen der Elisabeth-Zeit sind scharf ausgeprägte Individualisten. Persönliche Tüchtigkeit bewundern sie, persönliche Grausamkeit macht sie erschauern, persönliche Feigheit erfüllt sie mit Verachtung: die Masse als Ganzes gesehen löst so starke Empfindungen überhaupt nicht aus. Man konnte sagen, nicht der Anblick des Waldes zieht diese Menschen an, sondern der einzelne schöne oder besonders gestaltete Baum.

Shakespeare ist hier, wie in allen allgemeinen Kulturelementen, ein Sohn seiner Zeit und unterscheidet sich nicht von den anderen Dichtern. Er ist nur schöpferischer als sie. Aber zunächst, und besonders in den Werken seiner Jugend, ist er im Zeitstil befangen, sei es nun die bürgerliche Spätgotik von «Heinrich VI.» oder die hofische Renaissance von «Richard III.» Es ist nur selbstverständlich, daß auch seine Dichtungen wie alle anderen Schöpfungen menschlichen Geistes den Stempel ihrer Zeit tragen. Aber er überwindet den Stil der Zeit durch das Leben, durch seine feinere Seelenkunst. Manchmal begegnet man der Anschauung, daß ein einfacher Schauspieler diese gewaltigen Kunstwerke gar nicht habe schaffen können. Man darf eher umgekehrt sagen, daß er nur als Schauspieler, als Menschendarsteller, veranlaßt war, sich so tief in jedes Menschenherz einzugraben, daß er alles Schicksal seiner Figuren selbst erlebte. Alle, auch die kleinsten Rollen seiner Königsdramen hat der Schauspieler Shakespeare, wenn auch nur innerlich, selbst gespielt. Deshalb sieht er überall statt der Typen Individuen, Menschen von Fleisch und Blut. Er bleibt nicht stehen beim Typus König, beim Typus Tyrann, beim Typus Melancholiker, beim Typus Dirne. Überall fügt er sein eigenes inneres Erleben hinzu und seine eigene Beobachtung am lebendigen Men-

schen. Gerade weil er das Beste seiner Seelenkunde nicht aus der Kunst gelernt hat, nicht aus der Tradition, sondern aus dem frisch quellenden Leben — gerade deshalb ist er für alle Zeiten lebendig im Hauptteil seines Werkes, in den Menschenbildern. Darin ist er der größte Schauspieler aller Zeiten gewesen, mag auch das Publikum seines Theaters ihm weniger Beifall gespendet haben als seinen Genossen. Das ist es aber auch, was ihn als Dramatiker so hoch über seine Zeit erhebt, daß er wie ein schöpferischer Gott sich Menschen schuf nach seinem Bilde und ihnen seinen Odem einhauchte.

Oft ist ausgesprochen worden, Shakespeares Königsdramen seien der beste Geschichtsunterricht. Das ist natürlich nicht richtig, wenn man darunter die Mitteilung historischer Tatsachen, die Zeichnung historischer Bildnisse versteht. Shakespeare ist kein Geschichtsforscher wie etwa Walter Scott. Er nimmt gläubig alles hin, was ihm sein Gewährsmann, der biedere Holinshed, erzählt. Und dieser Chronist selbst ist alles eher als ein kritisch sichtender Historiker. Ganz naiv stehen in dem Kapitel über Heinrich VIII. die Berichte protestantischer und katholischer Gewährsmänner nebeneinander. Es ist deshalb nicht zu verwundern, daß Shakespeares Bild des Königs Widersprüche aufweist. Das Anekdotische ist es ja, was Holinshed interessiert, nicht die große Linie historischen Werdens. Aber wenn die Geschichte uns noch etwas Besseres lehren will als Tatsachen, wenn sie uns Liebe zum Vaterland, Stolz auf unsere Vorfahren, Bewunderung tapferer Führer, Mitleid mit gefallener Größe, Hoffnung auf eigene Volkskraft gegen den Druck der Feinde erwecken soll — dann gibt es kein besseres Geschichtsbuch in diesem höheren Sinne als Shakespeares Königsdramen.

Und auch wir Deutsche dürfen unseren Anteil fordern an Shakespeares Werk. Denn hier in Deutschland ist jener Traum von Shakespeares Schauspielerfreunden, vielleicht von Shakespeare selbst, in Erfüllung gegangen, der die ganzen Königsdramen als ein einziges zusammenhängendes Kunstwerk sah. Schiller hat den Plan empfohlen, Franz Dingelstedt hat ihn bei der Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 1864, zur Tat werden lassen und in Weimar die Königsdramen hintereinander zur Aufführung gebracht. Es war ein überwältigender Eindruck, der überall in Deutschland die Altäre des Shakespeare-Kultus aufflammen ließ und im Laufe der Jahre zahlreiche deutsche Bühnen zur Nachahmung

lockte. Aber Dingelstedt hatte nur die beiden Tetralogien von Richard II. bis zu Richard III. aufgeführt. Den Ruhm des hingebendsten Priesters von Shakespeares Genius im Tempel der dramatischen Kunst darf der Leiter des Bochumer Theaters in Anspruch nehmen, der jetzt zum ersten Male alle zehn Stücke, mit dem Vorspiel «König Johann» und dem Nachspiel «Heinrich VIII.», in ununterbrochener Folge und in musterhafter Darstellung vorführt.

Wir aber, die wir mit ihm dem Genius unsere Huldigung darbringen, wir glauben, daß, wenn Shakespeares Geist unsichtbar über uns schwebte, er wie der hellenische Gott sich freuen würde über die gewaltige Hekatombe.

Shakespeares Genie.

Vortrag, gehalten am Schluß der Deutschen Shakespeare-Woche zu Bochum am 12. Juni 1927.

Von

J. Schick.

Herrlich ist er in diesen Tagen an uns vorübergegangen, der Genius Shakespeares, in dieser unvergeßlichen, großzügigen, gastlichen Woche von Bochum. Glänzende Leitung und glänzende Darstellung durch eine ganze Schar hervorragender Künstler hat uns diesen Genius Shakespeares gezeigt in Sturm und Wetterbrausen wie in lachendem Sprühen von Witz und Humor, erschütternd, erhebend, erfreuend durch Gestalten von gewaltiger Durchschlagskraft und königlichem Anstand. Und doch war es nur ein Teil seiner wundervollen Tätigkeit, der an uns vorüberzog — die Reihe seiner vaterländischen Dramen, in denen der junge Shakespeare, stolz und froh, wie einst Äschylus den Athenern, die Siege seines Volkes, aber auch die tiefen, ja furchtbaren Lehren und Verkettungen der Geschichte vor Augen führte. So soll heute noch ein Gesamtblick auf Shakespeares Schaffen geworfen werden, auf die Art seines Genies und die wundervolle Leuchtkraft dieses Sternes höchster Höhe durch die Jahrhunderte.

Die Lebensgeschichte des Durchschnittsmenschen beginnt mit seiner Geburt und endet mit seinem Tode. Nicht so beim Genius. Seine wahre, seine ganz große Geschichte hat der Genius erst nach dem Tode, und es ist wohl kaum zu mystisch, zu sagen, daß diese Geschichte schon vor seiner Geburt beginnt, daß schon vor seinem Avatar auf dieser Erde, seiner Fleischwerdung unter uns eine geheimnisvolle Macht ihm die Atmosphäre schafft, die Pfade ebnet, seine Trabanten und Schrittmacher vorausschickt, damit der Heros mit freiem Feld vor sich in die Siegesbahn eintrete, wo er sich den Lorbeer holen soll.

Wir wissen die Stunde von Shakespeares Geburt nicht; sonst waren längst die Astrologen gekommen und hätten sicherlich herausgebracht, daß beim Eintritt dieses Genius in die Welt die günstigsten Gestirne am Horizont heraufzogen, daß der gewaltigste der Planeten, Jupiter, in der Aszendenz war, und der leuchtendste von ihnen, die Venus, dem großen Dichter der Liebe aufs freundlichste zugelächelt habe. Auf alle Fälle hat über Shakespeare ein gutiges Geschick gewaltet, oder, wenn Sie lieber wollen, eine wundervolle Teleologie im Walten der Welt hat ihm die Wege bereitet. Sie hat ihn mitten hineingestellt zwischen Mittelalter und Neuzeit, stark konservativ gesinnt und stolz auf die große Vergangenheit seines Landes — und doch ringsumher ist ein neues Zeitalter: Englands Aufstieg zur stolzesten Stufe seiner Macht durch die Vernichtung der Armada (was muß das für einen Eindruck auf den jungen, sehr patriotisch gesinnten Shakespeare gemacht haben!), und auch sonst überall eine neue gewaltige Lebensfülle, eine ungeahnte Erweiterung des Gesichtskreises und ein herrliches Aufblühen der Wissenschaften und Künste.

Denn längst war die Renaissance aus dem passiven Stadium herausgetreten: die Völker des Westens waren nun in den aktiven Wettkampf mit den Größten des Altertums eingetreten, Raffael und Michelangelo mit Apelles und Phidias, Dante konnte sich nahe an Homer hinstellen, Kopernikus, Galilei, Kepler vollendeten, was Archimed, Hipparch und Ptolemaus begannen, die größte der mathematischen Entdeckungen ist im Anzug, die Differential- und Integralrechnung, und nun kam auch der große Rivale für Äschylus, Sophokles, Euripides und Aristophanes. In starker Nachahmung der Alten, von Seneca und Plautus, waren die ersten Tragödien und Komodien Englands gedichtet, der dramatische Vers und die Anfänge einer mächtigen Diktion geschaffen, die Architektur der fünf Akte festgelegt: die Zeit war nun reif für den kühnsten Baumeister der Bühne, den Herrn einer donnernden Sprache, den größten Meister des Blankverses, den Schöpfer eherner und lieblicher Charaktere, den Sanger von der Kraft, dem Mut, dem Heldentum des Menschen.

Und in der kleinen Welt, dem Mikrokosmos, war Shakespeare ein ebenso günstiges Los gefallen wie im Makrokosmos. Mitten im Herzen von England ist er geboren, zu Stratford-on-Avon, das er zum adligsten Städtchen Englands gemacht hat, reizend in diesem Inselgarten gelegen, mit seinen grünenden Wiesen, herrlichen

Bäumen, alten Häusern, den Schwänen auf dem lieblichen Avon, die ihm seinen schönsten Beinamen gegeben, «Sweet Swan of Avon», dem ehrfurchtgebietenden Geburtshaus und der wundervollen Kirche, in der er getauft und begraben wurde — ein entzuckendes, unvergeßliches Landschaftsbild.

Die Geburt in einem Landstadtchen war für Shakespeare ein äußerst günstiger Umstand: jeder Leser fühlt, daß Shakespeare die Natur, ihre Herrlichkeit und ihre intimsten Reize mit den Augen eines Landkinds gesehen hat: er kennt jedes Kraut, jede Blume, jeden Baum, jedes Tier, das edle Roß wie den letzten Käfer und den Wurm im Staub, die Jagd und jedes landliche Spiel, die ganze Landschaft im Sonnenschein wie im Wolkenschatten; er kennt das Lauschige des Waldes, das Summen der Flur, die geheimnisvollen Stimmen, wenn der große Pan schläft; er kennt Sitte und Sang des Volkes; er weiß, was das Volk am heimischen Feuerherd erzählt, von Geistern und Gespenstern, von Hexen, Kobolden und dem Spiel der Elfen. In Stratford waren ihm auch ausgezeichnete Bildungsmöglichkeiten gegeben; dort war eine der besten Lateinschulen des Landes, und der Sohn des Bürgermeisters mit seinem genialen Kopf hat sicherlich viel aus ihr herausgeholt — wenn vielleicht auch nicht alle Verschmitztheiten der *Consecutio temporum* oder der irrealen Bedingungssätze und des Optativs mit *ŕv*, so doch genug, um römische Charaktere darzustellen, wie es größer, suggestiver kein Dichter und kein Geschichtschreiber vermochte; eine entzückende Szene auf Französisch ist dieser Tage vor unseren Augen vorbeigegangen: die drollige Werbung Heinrichs V. um seine französische Braut, und dem herrlichen Theseus des Sommernachts-traums, der schönsten griechischen Figur, die Shakespeare gemacht hat, geben wir vielleicht eine ebenso gute Note wie dem besten griechischen Pensum.

Die Erziehung für seinen Beruf aber besorgte die Großstadt London und der Umstand, daß er Schauspieler wurde. Das hat ihn bedrückt: der Schauspieler genoß damals noch nicht das Ansehen wie heute. Und doch war dies ein Glück und eine Mission für ihn. Dadurch hat er einen Blick für die Bühnenmöglichkeiten bekommen, wie ihn schwerlich ein anderer Dramatiker besaß, und wenn heute der große Schauspieler ebenbürtig neben den anderen großen Künstlern steht, so hat er dies in erster Linie diesem Größten und Genialsten seines Standes zu danken.

Soviel von seiner Umgebung. Wie sieht es nun mit seiner Per-

sonlichkeit aus? Alles ragend-Große ist geheimnisvoll und unerklärt. Geheimnisvoll und unerklärt ist vor allem das Erscheinen des Genius unter uns. Vererbt sich das Genie vom Vater? vererbt es sich von der Mutter? Sammeln sich im Lauf der Generationen geheimnisvoll atavistische Kräfte, die diese edelste Erscheinung auf der Erde erzeugen — das Genie, diese Brücke von uns sterblichen Menschen hinauf zu den unsterblichen Gottern?

Jedenfalls ist eines wahr: Horaz sagt vom Tode «*Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas Regumque turres*». Aber nicht bloß der Tod klopft gleichermaßen an die Türen der Paläste und armseliger Hutten, auch der hehre Engel, der da ausgesandt wird, um die Geburt des Genius zu verkünden, tut das Gleiche. Der größte Mathematiker des Altertums war ein Fürstensohn, Archimed, der «Denkerfürst» — *nomen et omen* auf der Stirn tritt er in die Welt — der größte Mathematiker der Welt (so sagen kompetenteste Beurteiler) war eines armen Maurers Sohn, unser großer Carl Fr. Gauß, und der größte Musiker der Welt, den wir gerade dieses Jahr so hoch gefeiert haben und noch weiter feiern, ist in einem recht armseligen Stübchen in Bonn a. Rh. geboren worden. Shakespeares Heim steht in der Mitte: es ist sicher kein Palast, aber auch keine armselige Hütte, sondern ein behäbiges Bürgerhaus, das mich immer an unseres Durers Heimat gemahnt.

War's nun wohl Vater oder Mutter, die eine oder die andere Familie, von der Shakespeare seinen Geist vererbt bekam? Musiker, scheint es, und Mathematiker erben ihr Talent gern vom Vater: Mozart, Beethoven, Pascal, die griechische Hypatia, die ganze Familie der Bachs und Bernouilli bieten Beispiele. Bei Shakespeare aber denke ich doch am liebsten, wie auch sonst so oft, an eine Parallele mit seinem größten, mit seinem einzigen Peer in neuerer Literatur, mit Goethe:

«Vom Vater hab' ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,
Vom Mütterchen die Frohnatur,
Und Lust zum Fabulieren»

Shakespeares Mutter war eine geborene Arden, und sie gehört doch wohl der großen Familie der Ardens an (mein letzter Besuch in ihrer Heimat Wilmcote hat meine früheren Zweifel doch behoben) —: die Ardens gehören einer der ältesten Familien Englands an, die bis ins zehnte Jahrhundert zurückgeht. Die Engländer

nennen Shakespeare seit alter Zeit gern «gentle Shakespeare» und bringen es gern und wohl mit Recht damit zusammen, daß seine Mutter «a gentlewoman», eine Edelfrau, war.

Wie dem nun sein moge, ein großes Charakteristikum verbindet Shakespeare gleich zu Anfang seiner Laufbahn mit so sehr zahlreichen Gemes erster Ordnung, eine erstaunliche jugendliche Frühreife. Als er kaum 30 Jahre alt war, hatte er neben vielen anderen Werken bereits den furchtbaren «Richard III.» verfaßt, ja heute nach der herrlichen Vorführung auch von «Heinrich VI.», betone ich: die ganze grandiose Tetralogie von der weißen und der roten Rose, dazu den «Kaufmann von Venedig» und die schönste Liebestragödie der Welt, «Romeo und Julie», jedes Werk ein Meisterstück in seiner Art. So steht er da, wie in der Kunst Raffael oder Mozart, in der Wissenschaft Gauß, Leibniz, Newton, Bopp, in der Dichtung Schiller mit den «Räubern» oder Goethe mit dem «Gotz». Wie diese Achillesgestalten der Kunst und Wissenschaft, gottlich inspirierte Epheben, in größter Jugendlichkeit ganz erstaunliche Dinge fertigbringen, gehört ja sicher zu den schönsten Tatsachen in der Geschichte der Menschheit und der Halbgötter, die unter uns gewandelt sind. Shakespeare behauptet auch hier einen Platz ersten Ranges.

Auf welche Weise und in welcher Richtung entwickelt sich nun Shakespeares Genie? Wir wollen die schöne Sage bei dem geschwätzigen Aubrey außer acht lassen, daß er schon als Metzgergehilfe seines Vaters die Kälber mit schwunghaften Reden abschlachtete, jedenfalls konvergiert aber seine Richtung mit großer Schnelligkeit auf das Drama. Wir haben ja wohl zwei Epen klassischen Stoffes und eine große Anzahl Sonette von ihm — schöne Dinge: sie hätten ihm aber die Unsterblichkeit nicht eingetragen.

So steht Shakespeare im Gegensatz zu vielen Dichtern, namentlich der Neuzeit, die mehrere Gattungen der Poesie bebaut und daneben sich wohl gar noch der Wissenschaft befleißigt haben; ich nenne nur die zwei ganz Gewaltigen: Goethe und Dante. Aber wie Homer nun im Epos dasteht, einzig, unvergleichlich, seit bald 3000 Jahren unerreicht, an spannendem Interesse und wundervoller Sprache, wie er Achill, den größten Helden der Weltliteratur, geschaffen und im majestätischsten Verse der Welt dichtet — so steht Shakespeare da als erster aller Dramatiker der Welt, gleich groß in allen Arten des Dramas, gleich groß als Tragödien- und Komödiendichter und insofern noch größer als der größte der Griechen: Äschylus und Aristophanes in einer Person — souveräner

Meister in allem Großen und selbst in' allem Kleinen und Nebensächlichen, was zum Drama gehört.

Das sei, hat schon Aristoteles gesagt, in erster Linie die Handlung. Wie glorreich versteht sie Shakespeare zu wahlen, zu bauen, zu gliedern, zu beschleunigen, zu retardieren, zu heben, zu senken! «Zu wahlen», sagte ich zuerst; denn die Stoffwahl eines Dichters zeichnet ihm bereits ein sicheres Kennzeichen auf die Stirn. Der ganze köstliche Reichtum Shakespeares zeigt sich hier bereits in glänzendem Licht: die weite Geschichte seines eigenen Volkes — kein anderes Volk hat eine solch gewaltige Serie vaterländischer Dramen; dann die weltweite Geschichte Roms in seiner palmenreichsten Zeit: für diese Dramen hätte er die höchsten römischen Ehren verdient, den Kranz aus Lorbeer und den Triumphzug aufs Kapitol. Dann die Tragodien in mannigfachster Art und Folge und Abwechslung: Tragodien der Nemesis, der Schuld und Sühne (wie Macbeth), Tragodien der Blutrache (wie Hamlet, freilich mit wundervollster Vertiefung nach allen Richtungen), Tragodien der Ate und Verblendung (wie Othello), der Hybris (wie Coriolan), des Weltenelends (wie Lear), der welterlösenden Liebe (wie Romeo und Julie), die Stoffe aus Nord und Sud geholt, aus England, Schottland, Italien, Dänemark, jede mit anderem Problem, jede mit anderer innerer Form, Tragodien mit furchtbarem, trostlosem Geschehen, voller Nacht und Dunkel, und helle, lichte Tragödien mit heroischer Verklärung am Schluß, wie Romeo und Julie, Othello und Hamlet.

Neben den Tragödien die entzuckendsten und reizendsten Komödien, wundervoll verschlungen — neckisch, lachend, voller Leben und Bewegung, ein wahrer Festreigen, von der tollen Posse, der Zähmung der Widerspenstigen oder der Komödie der Irrungen hinauf zum Dreikönigsabend, in die Garten von Belmont, hinein in die Geisterwelt zu Oberon und Ariel, als ob auch Shakespeare wie Faust rief:

«Die Geisterwelt ist nicht verschlossen,
Dein Sinn ist zu, dem Herz ist tot.»

Schafft er doch noch am Ende seines Lebens die herrliche Figur, die ihm, dem großen Zauberer, am meisten gleichsieht, Prospero, den Herrn der Geister!

Und nun der Aufbau der Handlung: auch hier der größte Reichtum und die größte Mannigfaltigkeit, seine Tadler würden

sagen, auch die größte Regellosigkeit, und die schwersten Fehler gegen Aristoteles, Griechen und Franzosen. Gerade nach einer Auf-führung des Zyklus der Historien werden wir zuerst die große Frei-heit der Komposition betonen. sie erstrecken sich durch Jahre hin, die Fugung ist teilweise sehr lose; die meisten dieser Historien sind wie eine reiche Bilderreihe, eins nach dem anderen, machtvoll, far- big, hell und dunkel, aber in etwas willkürlicher Zusammenstellung.

Wir betonen zweitens die Kuhnheit der Konstruktion: er wagt es, in den Lustspielen zwei und drei und vier Handlungen in kunstvolle Knoten zu verschlingen, im «Kaufmann von Venedig» ist die Handlung aus im vierten Akt: er wagt es, einen fünften voller Poesie und Musik hinzuzudichten, fast das Schönste im ganzen Stuck. Im «Cäsar» läßt er den Helden im dritten Akt um- kommen — ganz gegen jede vernünftige Regel, sagen die Tadler, «kuhn und fein erdacht, eigner, großer Art gemäß» die Bewunderer: der Leib ist nichts, der Geist Cäsars ist alles — und Cäsars Geist ist bis zum Ende da und vernichtet sie alle, die Verschwörer.

Aber drittens, Shakespeare kann auch auf das straffste und einheitlichste komponieren und hat so wahre Musterbilder ge- schlossenster Komposition geschaffen, wie Romeo und Julie, Mac- beth, Othello, Richard III. Oder aber, er hat seine Meisterschaft in bewundernswerter Bewältigung, Ordnung, Gliederung großer Massen gezeigt, wie im Hamlet oder König Lear. Die Struktur eines solchen Shakespeareschen Dramas zu studieren, gewährt gleiches Vergnügen wie das Studium eines besonders schönen, aber schwie- rigen mathematischen Problems: auch das letztere versteht man nur langsam, stückweise, stufenweise, wenn man nur ein Mathe- matiker dritten oder vierten Ranges ist, vielleicht auch gar nie. So ungefähr geht es auch beim Hamlet.

Solche Stücke stehen vor uns wie gotische Dome, alle Teile wunderfein und tadellos gefügt, gegliedert, wunderreich im Detail geschmückt, mit erhabenen Bildern, das Ganze hinausstrebend in den ewigen Urgrund der Welt.

Ich muß darauf verzichten, auf die Parallelismen und Kon- traste in der Szenenfolge hinzuweisen, wie sie in Licht und Schatten abwechseln, sich gegenseitig stützen, heben, auf die äußere Form, wie die Handlung in bunter Bewegung und wundervoller Farben- pracht dahinfließt, sich in den mannigfachsten Kurven auf- und abbewegt, meistens steil beginnt, wie die Zykloide, aber auch sanft wie eine Sinuslinie, sich hebt, senkt, Maxima und Minima erreicht,

Doppelpunkte, Rückkehrpunkte und gewaltige Retardationen aufweist, katastrophal endigt in steilem, parabolischem Abfall oder sich im Äther verliert wie die Hyperbel oder die Exponentialkurve — Anstieg, Höhepunkt, Abstieg, Peripetien und Katastrophen musterhaft gehandhabt.

Ein Haupteinwand gegen Shakespeares Bau der Handlung ist ja durch Generationen, ja Jahrhunderte hindurch stets der gewesen, er vermische Tragik und Komik oder er halte die Einheiten nicht ein. Er hält sie auch nicht ein, die Handlung kann Wochen, Monate, Jahre dauern; aber wie um den Tadlern zu zeigen, daß er eben-
sogut auch anders könne, läßt er sich den wundervollen Tempest in sechs Stunden abspielen: welch ein Meisterstück der Konzentration! Und das Nebeneinander von Tragik und Komik halten wir längst für einen großen Vorzug, der den Gang der Welt ergreifend spiegelt und dem Dichter gewaltige Kontrastwirkungen sichert. Es ist eben hier wie überall sonst: Shakespeare tut alles der Sache gemäß, er folgt keiner überlieferten Regel, keiner Konvention, sondern schafft für jeden Stoff selbst die geeignetste Form und gewinnt dadurch diese reiche, große, bunte, unerschöpfliche Mannigfaltigkeit des Baus und der Form, im Vergleich etwa mit dem französischen Theater, ja selbst mit dem griechischen.

Solch großes Resultat konnte eine doppelte Ursprungsquelle haben: es könnte auf Überlegung und Berechnung oder aber auf genialer Intuition beruhen. Dies ist ein Hauptkriterium für die Art eines Genies und auch die Trennung von Genie und Talent. Wir wissen, daß manch ein hohes Talent mehr durch seine Denkkraft, Überlegung, Berechnung, langwierige Arbeit zu seinen größten Resultaten kommt; Carlyle konnte deswegen gar sagen: «genius is an infinite capacity for taking pains»; also auf Geduld und Mühe komme es an. Das glaube ich nun nicht, aber wir wissen selbst von unserem Goethe und Schiller (von Hebbel oder Kleist oder Otto Ludwig zu schweigen), wieviel sie überlegten, theoretisierten, Stücke wieder ganz umschrieben — z. B. den «Gotz von Berlichingen», oder wie Goethe ein ganzes Leben lang am «Faust» arbeitete. — Von Shakespeare aber ist überliefert «he never blotted a line». Und in der Tat hat man gerade bei ihm stark den Eindruck, daß ihm Wort und Vers und der gesamte Grundriß und Aufbau auf den ersten Wurf, in genialer Intuition gelangen, so daß er nichts auszustreichen brauchte. Darum hat man ihn so lange für eine Art wildes, regelloses Genie gehalten, nicht bloß die Stürmer und

Dranger, sondern schon Milton spricht von seinen «woodnotes wild», und Voltaire hat ihn bekanntlich gar einen betrunkenen Wilden, «un sauvage ivre» genannt. Demgegenüber hat namentlich Schlegel ausgezeichnet klargelegt, was für ein souveräner Künstler, was für ein bewußter, wohlüberlegender, disponierender Künstler Shakespeare gewesen sei. Wir nehmen das ganz gewiß an, betonen aber dabei doch, daß eine glückliche Intuition und Inspiration bei diesem Genie in höherem Grade gewirkt haben mag als wohl bei irgendeinem anderen Dichter.

Das Zweite im Drama, sagt Aristoteles, — nach der Handlung — sind die Charaktere. Und es ist wohl die allgemeine Ansicht, daß in ihrer Zeichnung Shakespeares größte Meisterschaft besteht, wohl noch größer als selbst in der Führung der Handlung. Welch eine unübersehbare Fülle unvergeßlicher Gestalten, in einer Plastik sondergleichen hingestellt: die physische Gestalt ebenso scharf vor unserem Auge wie ihr Inneres, ihre Seele bloßgelegt. Hier ist altgermanische Dichterart am größten bei ihm vertreten: die zwei größten germanischen Völker, Deutschland und England, haben hierin ihr Größtes geleistet; schon der Beowulf steht physisch da wie eine Shakespearesche Gestalt, reckenhafte in seiner Dreißigmannerkraft, ragend unter seinem Eberhelm, hohnlachend dem Tod gegenüber, der germanische Heldenfürst, der sein Leben für sein Volk einsetzt, höchste Tapferkeit und höchstes Pflichtbewußtsein, schonstes Vorbild für den herrlichen Heinrich V., für Hamlets Vater und für den Mut und die Schlagkraft von Hamlet selbst. Und ebenso der größte germanische Dichter vor Shakespeare, unser deutscher Nibelungendichter, der uns den lichten Siegfried, den dämonischen Hagen und die furchtbar-schöne Kriemhild geschildert hat, dazu die tobenden Kämpfe in der Burgunderhalle und die altgermanischen Haupttugenden, die Tapferkeit und die Treue, unübertroffen schön und groß dargestellt hat. Und dahinter, genau wie bei Shakespeare, das große gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.

Wir haben dieser Tage Figuren wie Heinrich V. gesehen, den Percy von Northumberland, den Falconbridge oder den dämonisch-großen Richard III., den letzten Plantagenet, der auf alle Fälle den Tod der Tapfern gestorben ist. Noch größer, tiefer als sie wird der germanischste aller Helden Shakespeares werden, der zu seiner glanzvollen Tapferkeit, mit der er als erster auf das feindliche Schiff springt und den größten Raufbold Europas im grimmigen letzten

Gang todwund auf den Boden legt, den Laertes — ein Held, der zu dieser glänzenden Tapferkeit und physischen Schlagkraft noch die ganze Tiefe germanischer Intelligenz und germanischen Gemütes fugt, — eine Charakterzeichnung von einer wohl unerreichten Weite und Tiefe, die ja auch im Verein mit einer großartig spannenden Gesamthandlung die ewige Faszination des Hamlet bewirkt.

Wahrlich, das germanische Heldenideal hat Sh. besonders groß gezeichnet, in einer Weise, die gerade auch dem deutschen Volk besonders sympathisch sein muß, dem deutschen Volk, das, am schwersten Platz der Welt stehend, die meisten und größten Schlachten der Weltgeschichte geschlagen hat und sein tragisch-großes Geschick seit den Tagen des Arminius immer wieder mit Heldenmut und Heldengroße getragen hat.

Die Zeit reicht nicht, genauer zu sagen, wie Shakespeare auch sonst alle Affekte und Leidenschaften, alle Tugenden und Laster des Menschen darzustellen, ja zu verkörpern gewußt hat, Freundestreue bis in den Tod, Gnade, Barmherzigkeit, adlige Gesinnung, Verzeihung, Vergebung, goldene Jugendunschuld, Reinheit, Keuschheit, aber auch den Stolz, den Ehrgeiz, Haß und Rachsucht und die bohrendsten Qualen der Eifersucht; dann in wahrhaft entsetzlicher Größe die Macht des Bösen: man denke an seine Verleumder, Ehrabschneider, Rankeschmiede, Heuchler, Schurken, seine Verbrecher und ganz großen Bösewichte, an Jago, an Edmund oder an den Mordbuben Claudius und die verkörperte Dämonie des Bösen in Richard III. Und nun, auf der anderen Seite, ganz anders, Gestalten von einem Humor sondergleichen, die witzigtolle Komik der Falstaff, Pistol, Aguecheek, Sly, Malvolio usw. bis herab zu der zahlreichen Gattung des Clowns, oder zu Jack Cade und seinem Pöbelhaufen. Daneben wieder die feinen, vornehmen Existenzbilder vom königlichen Kaufmann von Venedig, von Orlando, vom Herzog von Orsino und viele, viele andere — superbste Portratierekunst!

Ich habe bis jetzt nur von Männern gesprochen. Ein Ruhm ersten Ranges besteht für Shakespeare darin, daß seine Frauen den Männern durchaus ebenbürtig sind. In gleich mannigfaltiger Abstufung: — lieblich, zart, rein, groß, majestätisch, wie Desdemona oder Katharina von Arragonien, geistvoll, witzig, schlagfertig, manchmal die Männer überragend, wie Portia oder die trutzigliche Margareta von Anjou, feurig, leidenschaftlich, glühend verliebt und geliebt, das beleidigte Weib und die liebende Mutter, wie Kon-

stanze, die Rachefurien der Königsdramen und wohl auch Verbrecherinnen wie Lady Macbeth oder gar Gonerl und Regan. Doch bei weitem herrscht die Lieblichkeit und Herrlichkeit vor — der schönste Blumengarten, den es gibt, diese Frauen Shakespeares: Blumen, duftend, lachend, lustig im Sonnenschein und Glück des Lebens in den Komodien, wie Portia, Beatrice, Viola, und noch herrlicher, Blumen, tragisch geknickt in den Tragodien: ein Roschen wie Julia, ein Veilchen wie Ophelia, eine herrlich ragende Lilie, der Stolz des Gartens, wie Desdemona.

Und die größte, tiefste, verheerendste, herrlichste aller Leidenschaften hat er dargestellt, wie es keinem Dramatiker größer gelungen ist, den Ἔρως πανδαιμόνιος, die allbezwingende Liebe. Unzählige Paare hat er so gemacht, jedes anders: tief tragisch, traurig wie Hamlet und Ophelia, entsetzlich tragisch wie Othello und Desdemona, neckisch, lustig wie Beatrice und Benedick oder Percy und sein prachtvolles Kätschen, gluhender Sinnenrausch in dem sundhaft großartigen Paar Antonius und Cleopatra, und dagegen in Reinheit und Unschuld und dennoch glühender Freude, jauchzend, jubelnd, Feinde versöhnend, todesverachtend, Romeo und Julia. So etwas hatte die stolze Literatur der Griechen nicht fertiggebracht; mit dieser herrlichen jugendlichen Schöpfung hat der kaum dreißigjährige Dichter eine neue Epoche geschaffen und das Dornroschen des hohen Dramas aus 2000jährigem Schlaf erweckt.

Oft habe ich mich gefragt, warum ich Shakespeare nicht bloß bewundere wie etwa Homer oder Goethe, sondern auch liebe, aus tiefstem Herzen liebe. Ich glaube, das ist, daß dieser starkste aller Dramatiker nicht nur kraftvollste Männer dargestellt, sondern auch die Frau mit solch glänzendem Verstandnis ihrer Psyche gezeichnet hat, so zart gegen sie ist und sie so hoch erhoben hat — schöner, größer, altgermanischer Art gemäß.

Angesichts dieser Darstellung von Charakteren möchte man fast sagen, daß man eine ganze Psychologie und Ethik aus Shakespeares Werken herausentwickeln könnte. Es hat im Drama keinen so großen Richter gegeben wie Shakespeare — so groß, so gerecht, so streng und so mild — streng gegen jede Schuftigkeit und Niedertracht, mild gegen menschliche Schwäche — mild besonders in der Liebe: «Es gibt im Leben vorvergebne Sünden»: dieses große Wort haben wir dieser Tage aus dem Munde des Bastards vom Löwenherz gehört; denn Fehler aus Liebe sind so oft nah verwandt mit großen Tugenden.

Für den Richter, meine ich, kann es kaum ein interessanteres literarisches Studium geben als Shakespeare — es gibt im ganzen Reich der Jurisprudenz keinen so berühmten Prozeß wie den zwischen Antonio und Shylock, zwischen Gnade und dem formalen Recht, und fast möchte ich sagen, ein Richter kann aus Shakespeare für manch eine wichtige Entscheidung fast ebensoviel lernen wie aus dem Corpus juris.

Noch eines, was mit dem eben Gesagten in Widerspruch zu sein scheint: man redet so gern von Shakespeares Objektivität, er behandle alle Figuren mit gleicher Liebe, gebe keine eigenen Urteile ab, er werde allen gerecht, «tout comprendre, c'est tout pardonner», man kenne nie seine eigene Ansicht. Das glaube ich nicht. Wohl ist Shakespeare gerecht im Urteil; aber ich glaube, daß er glühenden und leidenschaftlichen Anteil an seinen großen Figuren nimmt — es ist mir unerfindlich, daß Shakespeare mit kalter, eisiger Objektivität dem Schicksale von Hamlet, Julia, Ophelia folge oder dem Tode der Desdemona, doch vielleicht der allerherrlichsten Frau, die er geschaffen hat — sie allein hat er «göttergleich» genannt —, ohne tiefste Bewegung zusehe.

Mir scheint er im Gegenteil zu sagen: Ich muß dich morden; aber ich will es wettmachen — du sollst die schönsten Namen bekommen, die ich ersinnen kann, und wenn dein herbes Schicksal herannaht, soll kein Auge trocken bleiben, aus Mitleid mit dir und aus Bewunderung für deine Herrlichkeit! Es ist doch psychologisch sicher: das eigene glühende Gefühl beflügelt doch die Phantasie am meisten und läßt sie den wunderbaren gefühlsdurchzitterten Ausdruck finden, den der Verstand und die Objektivität niemals ausklugeln wurden.

Ich glaube, in jedem der großen Stücke kennt man die Figuren, die er liebt und denen er seine Meinungen und Gefühle in den Mund legt. Ich glaube auch, daß man aus seiner Charakterzeichnung doch wohl auch auf seinen eigenen Charakter schließen kann; nach allem, was wir wissen, ist Shakespeare einer der bescheidensten und lebenswürdigsten Menschen gewesen, sicherlich glanzend in der Unterhaltung, darum der Freund der ersten Peers von England, und oft schon habe ich mich gefragt, wer ihm wohl für die vornehmen aristokratischen Frauen, die er zeichnet, Modell gestanden haben moge, welche von den Hofdamen der Königin Elisabeth, die dieser wundervolle Genius doch auch mit seinem Geist bezaubert haben wird.

Diese Schöpfung unergründlich feiner Charaktere ist doch wohl seine allergroßte Leistung, und ihr Studium gewährt das allergroßte Vergnügen — zuzusehen, wie er seine Personen im einzelnen Fall handeln läßt, mit taktischer Schlagkraft, blitzschnell, im Affekt der Leidenschaft, an den großen Peripetien, mit einem Wort die Szene erleuchtend, wie Cornolans «I banish you», oder Beatricens «Kill him» — schlag' ihn tot! — den Elenden, der die Ehre meiner Freundin antastet —, oder: «Das bin ich, Hamlet, der Dane!» — und dann wieder langsam planend, sinnend, ein ganzes Stück durch Zug an Zug setzend, und die Einzelhandlungen summierend zu einem großartig vollendeten Portrait. Furchtete ich nicht, Schrecken und Entsetzen durch einen weiteren mathematischen Vergleich hervorzurufen, so wurde ich sagen, Shakespeare habe die Differential- und Integralrechnung der menschlichen Psyche entdeckt oder doch am großartigsten gehandhabt.

Dieser Reigen unzähliger eindrucksvoller Gestalten führt uns auf die fast unerschöpfliche Phantasie Shakespeares. Eines müssen wir ihm wohl dabei absprechen, das er aber auch nicht braucht. Es gibt Dichter, die in den unendlichen Kosmos hinausstreben, von der Erde beinahe abstrahieren, jedenfalls in diesem Schwung der Phantasie, hinauf in die Regionen der Sterne, ja in die supra-stellare transzendente Welt, ihr Höchstes leisten. Solcher Art ist Dante, der nicht bloß die Qualen des Inferno mit größter Plastik geschildert hat, sondern auch ebenso glänzend die schwierigere Aufgabe bemeistert hat, den Aufstieg zu den Sternen zu schildern, vom irdischen Paradies aus zu den Streibern des Mars, zu den großen Regenten auf dem Jupiter, den großen Denkern in der Sonne und insgesamt zur himmlischen Rose. Hierher gehört unser Goethe, dessen Faust II. Teil in seinem Ende sich wesensverwandt erweist mit der Phantasie des großen Italieners; so ist Milton, — man denke nur an den ungeheuren Flug des Satans aus der Hölle durch das Chaos zum Empyreum, — so ist Shelley im Prometheus Unbound, so auch Homer in der Schaffung des Olympos und seiner Gotterwelt, so vielleicht am allergrößten die kosmische Phantasie Keplers vom *Mysterium Cosmographicum* bis zur *Harmonice Mundi*.

Kepler war Shakespeares nächster Zeitgenosse, seine *Harmonice Mundi* war Shakespeares König gewidmet. So gemahnt er much, in Differenz und Ähnlichkeit, immer besonders an Shakespeare. Ihre unerschöpfliche Phantasie und Beweglichkeit, die gewaltige Denkkraft hinter den beiden edlen Stirnen, der poetische

Einschlag in Keplers Wissenschaft und sein glanzender Schwabenhumor bauen merkwürdige Brücken zwischen den beiden größten Genies, die damals die Erde trug.

Wir Deutsche müssen den Blick senken, wenn die Frage kommt: was sind denn eure Dramatiker in Shakespeares Zeit? Wir werden ihn hoch erheben, wenn wir bedenken, daß genau, ganz genau in der Zeit, wo Shakespeare seine größten Dramen schuf, ein Schwabe die Probleme löste, die für Archimedes und Plato zu schwer waren, und so einen Platz in der Wissenschaft einnimmt, so strahlend wie der Platz Shakespeares in der Literatur. Doch, wie gesagt, Keplers Phantasie geht in den Kosmos, Shakespeare bleibt auf der Erde, — und ich glaube, doch wohl eher zum Vorteil seines Dramas, das uns in seiner scharfen, spielmäßigen Umgrenzung Wirklichkeit vorspiegeln will. Aber trotzdem er den Schauplatz nie in kosmische Weiten verlegt, so wagt sich seine übersprudelnde Phantasie doch auch in die übersinnliche Welt, ja eine ganze Reihe seiner entzuckendsten Gestalten liegen außerhalb der Menschenwelt — Queen Mab, die Elfen, Oberon, Titania, Puck, Ariel — ja selbst die Hexen im Macbeth oder die Geister im Hamlet oder in Richard III. — wer möchte sie missen?

Die Großtat der Shakespeareschen Phantasie beruht also sicher in erster Linie in der Schöpfung von vielen Dutzenden eindrucksvollster Gestalten, menschlicher und übermenschlicher. Aber ebenso reich ist sie im Kleinen: die Bilder, die Gleichnisse, die Metaphern fließen ihm in Strömen zu; über die Maßen farbig und reich sind seine Naturbilder, seine Personifikationen von Sonne und Morgen, Tag und Nacht, der Jahreszeiten, des Meeres; scharf umrissen oder farbig schillernd seine Einzelsituationen: Cleopatra auf dem Cydnus, die Fahrt der Feenkönigin Mab, die Vestalin auf dem Thron des Westens, Merkur auf einem hummelküssenden Hügel, die Doverklippe — man beginnt zu schwindeln, wenn man Shakespeares Beschreibung liest.

Wie zu Goethe, so ist Jovis herrlichste Tochter, die Phantasie, mit ihren schönsten Gaben auch zu Shakespeare herabgestiegen, und wie Goethe hat auch Shakespeare ihr huldigende Hekatombe gebracht; der Sommernachtstraum ist ja in seinem ganzen Verlauf nichts anderes als ein Hohes Lied auf die Phantasie.

Kurz nur kann ich nach diesen großen Wesenszügen seines Genies auf kleinere, aber keineswegs unwichtige Dinge hinweisen,

um zu zeigen, daß er alle, gar alle Eigenschaften besaß, die zum Dramatiker gehören. Hier ist zuerst zu sagen, daß er ein Ausdrucksvermögen besitzt, eine Sprache und einen dramatischen Vers, die wohl nie übertroffen worden sind. Der Reichtum seines Wortschatzes ist von jeher bestaunt worden; Shakespeare ist auch hier der reichste aller englischen Dichter, schon an konkreten Wörtern, die in die Tausende gehen: er sieht alles, hört alles, kennt jedes Handwerk und weiß die technischen Wörter dafür; auch sein romanischer Wortschatz ist sehr groß, zahlreich sind seine Neubildungen, seine *ἁπλῆ λεγόμενα* — es wird nur wenige Engländer geben, die seinen Wortschatz ganz beherrschen, und das werden Gelehrte sein: so vieles ist archaisch und abgelegen. Dabei treibt er oft noch ein Spiel mit den Worten, das uns fremd und manchmal grotesk anmutet, ist es doch die Zeit des Euphuismus, des Concettistils und anderer Künste. Von Tropen und Figuren wimmelt es bei Shakespeare; von Metaphern, Oxymora, Hyperbeln, Zeugmas, Hendiadyoin, Ironie, Sarkasmus, Ellipsen, Aposiopesen — eine ganze Rhetorik kann man aus ihm herausdestillieren. — Und dann die feineren Belange: ein ausgezeichnetes Ohr für den Klang, die Schlagkraft, die Wucht der Wörter, wie für ihren fein differenzierten Sinn, die Synonymik. Das dann gefügt zu Sätzen, zu Perioden, kurz oder lang, klassisch gefügt oder anakoluth, zu seinen geflügelten Worten, seinen rhetorisch meisterhaften Reden, Monologen und Dialogen.

Diese Sprache, so reich und so kraftvoll, wird nun unermesslich gehoben durch seinen großartigen Vers. Wenn Homers Vers, der Hexameter, das majestätischste aller Versmaße ist, so ist der Vers Shakespeares der bewegteste, kraftvollste, donnerndste, kurz der eigentlich dramatische Vers. Wir Deutsche haben ihn ja auch zu unserem nationalen Dramenvers gemacht — der griechische Trimeter und der französische Alexandriner sind für uns zu lang und zu schleppend, der farbig schon und flink dahinfließende Vers der Spanier doch wohl zu kurz.

Shakespeare hat wohl auch instinktiv das richtige Maß zwischen Vers und Prosa getroffen: die Prosa für die nebensächlichen, geschäftlichen, leidenschaftslosen Dinge, die bloß für den Gang der Handlung nötig sind; aber wenn Affekte, Leidenschaften, Zorn, Empörung, hoher Enthusiasmus oder die Grazie der Feenwelt oder die ganze Süßigkeit und ekstatische Freude der Liebe ausgedrückt werden sollen, dazu gehört der beschwingte Rhythmus und das Feuer des Verses. Der Vers gehört zu Marc Antons Rede auf

dem Forum, zu den Monologen Hamlets, zu Othellos Abschied vom «pride, pomp and circumstance of glorious war», zu Julias sehnsüchtig-feurigem «Gallop apace, ye fiery steeds of night»!

Shakespeare hat kein Stück ganz in Prosa geschrieben: selbst bei possenhaft angelegten Stücken, der Komödie der Irrungen oder der Zähmung der Widerspenstigen, kommt der Vers und bringt Adel und Grazie in den sprachlichen Ausdruck und hebt den ganzen Ton und die ganze Atmosphäre.

Bei der Gestaltung seines Verses wird Shakespeare unterstützt durch seine eminente Musikalität. Er selbst hat ja die schonen Verse geprägt:

The man who has no music in his soul,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treason, stratagems and spoils.

Aus manchen Stücken glaubt man Musik herausschlagen zu hören, aus Romeo und Julie, aus dem Sommernachtstraum, aus dem Hamlet: oft kann man Klänge hören wie das Waldweben, Tone wie aus Tristan und Isolde, oder am Schluß des Hamlet den Trauermarsch der Eroica oder der Gotterdämmerung.

Mit dieser Musikalität hängt auch Shakespeares Freude am Volkslied zusammen, das er wundervoll zu handhaben versteht. Man denke an die Liederchen der Ophelia, an seine Hirtenlieder, an das «Blow, blow, thou winterwind», an das Grablied in Cymbeline, an das Schwanenlied der Desdemona. Seine selbständige Epik und Lyrik macht kaum den Eindruck ersten Ranges, aber wie merkwürdig: sobald Epik und Lyrik in den Bereich des Dramatischen kommen, da ist auch er unübertrefflich. Wie kann da dieser Shakespeare erzählen: wie ergreifend vom Tod der Ophelia, wie grauenenerregend vom Traum des Clarence, wie jubilierend vom Heldentum in der Schlacht! Und seine Liedchen im dramatischen Rahmen sind sicherlich wahre Perlen der Lyrik. Die genannten Dinge zusammen bedingen die eminente Stimmungskunst Shakespeares — wiederum eine der größten Eigenschaften des Dramatikers: wir fühlen bei Shakespeare so oft latent hinter den Worten, was bei Richard Wagner in hellen Fanfaren herausbricht oder im zartesten Piano dahinschwingt. Auch an andere Musiker werden wir gemahnt: Gervinus hat einen ausführlichen Vergleich zwischen Shakespeare und Händel angestellt, und sicherlich denken wir auch oft genug an den gewaltigsten der Musiker. Sicherlich gilt auch

für Shakespeare, was Schumann so schon von Beethoven gesagt hat: «An seiner Wiege standen Grazien und Helden!»

Es ist jetzt Mode geworden, die Sinnesscharfe der großen Dichter zu untersuchen. Auch diese Probe besteht Shakespeare glanzend. Von der Scharfe seines Auges und seines Ohres ließe sich viel sagen. Von seinem musikalischen Ohr habe ich schon gesprochen, auch von der Feinheit seiner Naturbeobachtung, und ich möchte hier nur noch betonen, daß der Schauspieler und Regisseur Shakespeare auch ein vorzügliches Auge hatte für jede Bewegung, körperlichen Ausdruck, Mimik, Gesten. Den stärksten Eindruck bekommen wir, wenn wir wieder summieren, Integralrechnung anwenden, die geheimnisvolle Summation in einen Totaleindruck fassen: Shakespeare läßt oft den Eindruck von Licht und Farbe zurück, wie die größten Maler, das Chiaroscuro Rembrandts in den Tragödien, Tizians schimmernde Farbenpracht im «Kaufmann von Venedig» und im «Othello», oder er gemahnt an die üppige Gestaltenfülle und die mächtige Kompositionskraft von Rubens. Shakespeare hätte sich gefreut über die wundervolle Farbigeit der hiesigen Darstellungen.

Akustische Eindrücke kommen in erhöhtem Maße erst später vor; aber auch sein Ohr ist fein und tief empfänglich für jeden Laut, jedes Geräusch in Wald und Feld, die Stimmen der Menschen- und Tierwelt, die Meeresbrandung, Hundegebell, Othellos Trommelwirbel und wiehernd Roß, vor allem für den Zauber der Musik. In seiner reifsten Zeit gibt er oft in glänzender Synästhesie Proben von beiden in Kombination — zwei, drei Bilder hintereinander, Eindrücke des Auges und des Ohres in verschwenderischer Fülle nebeneinander.

Und hinter all dieser Pracht der Sinne — was ist die Idee, der innerste Gehalt, die Weltanschauung in Shakespeares Dramen? Tausend Federn haben wohl schon hierüber geschrieben und oft genug in entgegengesetztem Sinne. Freudig bewegt von all der Herrlichkeit und Lust in der Welt und der Größe und Kraft des Menschen, die seine Stücke darstellen, von seinem Schmerz und Schicksal überwindenden Humor, könnten wir meinen, Shakespeare sei der große Optimist, der diese Welt für ein herrlich Ding hält und fast wie Leibniz denkt: wir leben in der besten aller Welten. — Und wiederum, tief ergriffen von den bitteren Worten im «Hamlet» oder «König Lear»: «was Fliegen sind für ungezogene Knaben, das sind

wir den Gottern: sie toten uns zum Spaß» — angesichts solcher Worte sagen wir vielleicht, er ist ein großer Pessimist — diese Welt ist Leiden, wie die Inder, oder Schopenhauer oder auch Richard Wagner. Und fragen, was steckt denn als treibendes Agens hinter diesen Tragodien? Ist es ein blindes, unerforschliches Schicksal, eine unerbittliche *Ἀνάγκη*, die Gotter und Menschen in eherner Zange halt, ist es unberechenbare Prædestination, die den einen zum Himmel, den anderen zur Holle treibt? Oder ist es eine mystische Formel, $y = f(x)$, die Charakter und Schicksal, Schuld und Suhne, Verbrechen und Nemesis aneinander kettet, wie das x und y einer mathematischen Funktion? Und wenn wir sie schuldlos dahinsinken sehen, diese starken Helden und diese geknickten Blumen, ist es das Bewußtsein vom Ausgleich in einer anderen Welt, das uns beseligend in der Brust zurückbleibt?

Es bedingt mit die Große Shakespeares, daß er hier fast so schweigsam oder auch so vielseitig und vieldeutig ist wie die Welt und die Natur selbst, daß man fast jede philosophische oder religiöse Auffassung der Welt und ihrer Regierung aus ihm hat deduzieren wollen; er ist als Katholik, als Protestant, als Puritaner, als Indifferenter, als Vater des Pessimismus, als völliger Heide dargestellt worden. Und doch meine ich, je tiefer man in ihn eindringt, je mehr man beseligt wird von seinen edlen, großen, wahrhaft heroischen Helden und Heldinnen, von all dem Starken und Zarten in seinen Werken, um so mehr gelangt man zu der Meinung, daß das Positive, Trostreiche, Erhebende in den Werken selbst des Tragicers Shakespeare bei weitem überwiegt. Und wir machen die Feststellung, daß nicht die Glücklichen bei ihm den tiefsten Eindruck auf uns machen, sondern die, die um eine große Tat, um eine große Liebe, ihr Leben unschuldig dahingegeben, daß oft der Besiegte der wahre Sieger ist, daß neben der dunkeln Tragodie der Schuld die lichte Tragödie des Heldentums steht, und wir erleben in Shakespeares Zauberbann, daß wir eine Tragodie wie Romeo und Julie, oder auch den Hamlet nicht mit Trauer, sondern mit Jubel im Herzen verlassen wegen der Herrlichkeit derer, die wir da gesehen haben.

Selten, aber doch ergreifend schon hören wir die Lehren des Christentums, von der Liebe, von Gnade und Barmherzigkeit, von der Vorsehung, die den Fall des Sperlings vom Dache nicht unbeachtet laßt, und von der größten Tröstung des Menschen, «sweet

religion,» wie sie Hamlet so schon nennt. Und sicher nicht minder schon sind Horatios letzte Worte an den geliebten Prinzen:

«Gut' Nacht, mein Prinz,
Und Engelscharen fuhren dich zur Ruh'!»

Wenn nicht alles trugt, wird das doch wohl Shakespeares eigene Vorstellung vom Endsicksal der Guten gewesen sein, mit der er selbst in die Ewigkeit hinüberging.

Doch es ist wahr, spezifisch christliche Tone sind nicht allzu häufig. Viel lauter erklingt bei ihm das allgemein menschliche Lied von der Macht und Kraft des Menschen, von seiner engelgleichen Schönheit und seinem göttergleichen Intellekt, von heroischem Gang und Ringen, dem Gang, den Shakespeare selbst gegangen, «freudig wie ein Held zum Siegen». Zweifellos klingt aus seinen Werken am lautesten und schmetterndsten der Pausan auf den Menschen heraus, den sein großer griechischer Kollege Sophokles in die unsterblichen Worte gekleidet hat.

Πολλὰ τὰ δεινὰ, καὶ οὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει
«Vieles Gewaltige gibt's, doch nichts
Ist gewaltiger als der Mensch!»

Nun nur noch ein paar Worte zu kurzem Schluß. Ich habe gesagt, die eigentliche Biographie des Genius beginne erst mit seinem leiblichen Tode. Es ist unermesslich, was für einen Wellenschlag durch Zeit und Raum ein überragender Genius haben kann. Shakespeare steht hier sicherlich hinter keinem der größten Dichter zurück: selbst Homeros, der herrlichste, den Raffael auf seinem Bild vom Parnas noch einen Kopf höher gezeichnet hat als seinen eigenen größten Landsmann Dante, übertrifft ihn an weitreichender Wirkung kaum mehr. Und der Ruhm und die Wirkungszeit Homers geht längst ins dritte Jahrtausend, und fast allen Epikern der Welt ist irgendwie das Siegel auf die Stirn gedruckt: «auch du stehst unter Homers Einfluß». Nicht nur die späteren Hellenen, auch Virgil und Bojardo, Tasso und Ariosto und Milton, und Camoëns und Klopstock und eine Schar von anderen.

Unter den Dramatikern wird Shakespeare von den meisten Kritikern an den allerersten Platz gestellt; neben ihm können sich wohl nur die griechischen Dramatiker behaupten, namentlich Äschylus, der aus kleinen Anfängen heraus die griechische Tragödie schuf und an Wucht und Kraft und konservativem Sinn so sehr

Shakespeare gleicht — beide sehen sich am meisten gleich: beide haben aus rudimentaren Anfängen je die gewaltige griechische und die gewaltige englische Tragodie geschaffen, und wenn ich nicht zu sagen wage, daß irgendein Einzelwerk Shakespeares noch größer sei als die wundervolle Orestie von Aschylus oder der herrliche Ödipus auf Kolonos, oder gar die weltdurchmessende Universalität des Faust, ja daß irgendeine tragische Wirkung noch tiefer gehen könne als der schuldlose Untergang der Antigone, und all das Elend und das furchtbare Unglück über dem doch unschuldigen König Ödipus — so bleibt jedenfalls die Tatsache bestehen, daß Shakespeare nicht bloß den größten Tragikern zumindest gleich ist, sondern auch als Lustspieldichter so groß ist wie nur irgendein anderer, wie Molière oder Aristophanes. Und in neuerer Zeit wird wohl nur etwa Calderon wegen seiner unermesslichen Schöpferkraft in Tragodie und Komodie oder ganz besonders Richard Wagner in seiner phänomenalen Synthese von Poesie und Musik unmittelbar neben Shakespeare genannt werden können. Denn mit allem mächtigen Respekt vor den großen Weimaranern, unserem herrlichen Schiller und der Majestät von Goethe, werden wir doch wohl sagen müssen, der ebenbürtigste Rivale des großen Briten im eigentlichen Buhndrama ist doch der Mann, der in stolzer Folge Bühnenwerke geschaffen hat wie Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, Tristan und Isolde, Rheingold, Walküre, Siegfried, Gotterdammerung, Parsifal.

Die Nachwirkung Shakespeares seit etwa drei Jahrhunderten ist wohl, was die neuere Zeit anlangt, ohne Vergleich, seit in seiner eigenen Heimat Garrick ihn spielte, seit Lessing ihn bei uns erweckte und er der Morgenstern für unsere Bühne wurde, Schröder und Brockmann von Hamburg bis Wien die Bühne mit Hamlet und Lear erschütterten, Goethe ihn «Stern der höchsten Höhe» nannte, die Stürmer und Dränger ihn wie einen Gott feierten, unsere ersten Dramatiker ihn als Vorbild bewunderten und die Romantiker, Friedrich Schlegel voran, ihn wie eine inkarnierte kosmische Kraft mit unfehlbarer Sicherheit des Schaffens und Wirkens auffaßten, in langer Folge der Generationen bis herab etwa zu meinem eigenen hochverehrten und geliebten Lehrer F. Th. Vischer, der da gesagt hat: «Der Parnass hat zwei Gipfel, auf dem einen sitzt Apollo mit den Musen, auf dem anderen William Shakespeare.»

Gewiß, es hat nicht an Reaktionen gefehlt; aber es hat nicht den Anschein, als ob Voltaire, Ayrenhoff, Benedix, Tolstoi, Bernard

Shaw — geschweige denn die Pye und Rymer das Feld behaupten werden: die Tatsachen sprechen zu stark dagegen; man sehe die Zahl seiner Aufführungen an, in Deutschland allein an die 2000 im Jahr; man lese die zahlreichen Bücher über seinen Einfluß in Deutschland, Frankreich, Rußland, mancherlei kleineren Ländern — Deutschland steht ja weit voran, und wir haben glänzende Schilderungen von Shakespeares Einfluß auf den deutschen Geist; man sehe eine Liste seiner Übersetzungen an, in alle großen Sprachen der Welt, und man wird sagen müssen, eine lebendigere Kraft als Shakespeare wird es in der Literatur kaum geben. Die englische Sprache und die Weite des englischen Imperiums tragen ihn in die fernsten Länder, wo selbst die griechischen oder unsere eigenen großen Klassiker kaum mehr hinreichen — nur die Musik, Beethoven oder Richard Wagner, dringen ungefähr ebenso weit.

Wie vor dem Genius Beethovens sich in diesem Jahr die ganze zivilisierte Welt gebeugt hat, so tut sie es auch vor Shakespeare. Ich habe das niemals schöner und herrlicher gesehen als voriges Jahr in Stratford-on-Avon, wie da in langen Reihen auf festlichem Platz die Fahnen von 64 Ländern sich feierlich vor Shakespeares königlichem Namen senkten, eine wundervolle Huldigung aller Völker der Erde vor dem Genius. Herrlicher als je kam mir in diesem Augenblick sein Andenken vor, und ich habe ihn Zeit meines Lebens nie anders als mit den Augen eines seiner größten und edelsten Junger gesehen, unseres geliebten Schiller, so wie er den Schatten Shakespeares zitiert mit den Worten:

Endlich erblickt' ich auch die hohe Kraft des Herakles

Und heute, wo wahrhaft herkulsche Arbeit an Shakespeare zu Ende geht, wo der Dank für eine erlesene Schar von Künstlern in aller Herzen pocht und zittert, empfinde ich mehr als je, daß es für Shakespeare kein schöneres Symbol gibt als Herakles, den stärksten der griechischen Helden, der sich durch unerhörte Taten zum Rang der Gotter emporschwang, dem die Göttin der ewigen Jugend droben auf dem Olymp den Empfang bereitete und im Reigen der Olympier den Trank der Unsterblichkeit gereicht hat.

Die Schauspieler-Ökonomie in Shakespeares Dramen.

Von
Julia Engelen.

(Fortsetzung.)

King Henry the Fourth

folgt im historischen Lauf der Geschehnisse auf Richard II. Shakespeare hat das zweiteilige Drama wohl im Anschluß an King John geschaffen. Der stärkste Gegensatz zu diesem Werk mit Rücksicht auf die Schauspielerökonomie liegt im ersten Teil bei den Knaben: das Personenverzeichnis von King John macht vier Knaben notwendig, während nach 1 Heinrich IV die Truppe nur zwei Jungen zu zahlen brauchte. Denn die Partien von Mrs. Quickley und Lady Percy lassen sich leicht in eine Hand legen. Unter den übrigen Personen kommt für die Rollenbesetzung durch einen der Knaben wohl nur Francis, der junge Kellner, in Betracht, und zwar für den Darsteller von Lady Mortimer.

Eine besonders figurenreiche Szene zeigt das Drama nicht. II, 4c und V, 1 zählen je acht Personen. Da die Spieler der beiden Szenen verschiedenen Handlungen angehören, lassen sich leicht Zusammenlegungen ermöglichen. Zu diesen acht erwachsenen Spielern tritt noch Percy hinzu. Zwar trifft er Westmoreland nicht auf der Bühne; doch findet ein fortwährender Wechsel von der einen zur anderen Rolle statt, den kein Spielleiter selbst zur elisabethanischen Zeit einem Schauspieler zugemutet hatte. Wenn Shakespeare die Auftritte derart legte, so ist das in sich die beste Existenzberechtigung eines eigenen Darstellers für seinen Hotspur.

Mrs. Quickley	.	.	.	a	.	.
Lady Percy	.	.	.	a	.	.
Lady Mortimer	.	.	.	b	.	.
Travellers	J,—
Servant	—
Messengers
Soldiers
Lords	—	.	.	—	.	.
Officers

Auch ist Westmoreland schon mit der Partie Bardolphs belastet. Ohne Einführung eines weiteren Spielers kann sie ihm nicht genommen werden. Es wäre nur Worcester für die Übernahme frei, dessen Darsteller zu alt war für den jugendlichen Spitzbuben. Zwar wird Westmoreland noch den Grafen Northumberland haben spielen müssen und einen der Carrier, während Worcester in seiner zweiaktigen Pause als Vintner und Sheriff auftritt. Hotspur übernimmt die kleinen Rollen des ersten Traveller und des Chamberlain. Falstaff, der Fettwanst mit dem köstlichen Humor, hat gewiß seinem natürlichen Umfang reichlich nachhelfen müssen, um zu der Figur zu werden, auf die lachend fast jede Seite des Dramas und die ganze Zeit mit Fingern weist. Ihm darf keine Verwandlung irgendwelcher Art zugemutet werden. Prince Henry ist zu sehr beschäftigt, um eine andere Rolle, als etwa die Sir Michaels mit zu übernehmen.

König Heinrich pausiert zweimal längere Zeit hindurch. In diese Pausen fallen die einmaligen Auftritte Mortimers und des Erzbischofs von York. Lancaster tritt zwischen I, 1 und V, 1 als solcher nicht auf. Der II. und III. Akt umschließt seine Aufgabe als Peto, während mit dem IV. Akt die Partie des Douglas beginnt. Soll nicht ein weiterer Spieler nötig sein, so muß sie ihm zugeteilt werden. Blunt spielt im I. und pausiert dann bis zum III. Akt, so daß er in der Zwischenzeit als Gadshill und Glendower auftritt. Vernon-Poins übernimmt zugleich den zweiten Carrier.

Die Statisten erscheinen nur in geringem Umfang und treten bis auf den

2 Henry the Fourth	Pr.	I			II				III		IV					V					Ep.
		1	2	3	1	2	3	4	1	2	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	
		-7	-e					-110	-225	-e				-92	-e					-5	-e
Rumour	—
King Henry the Fourth	G	G
Henry, Prince of Wales	C	.	.	C	C	.	C	.	.	C	.
Thomas of Clarence	J	J	.	J
John of Lancaster	D	D	.	D	D	.	D	.	.	D	.
Humphrey of Gloucester	B	B	.	B
Warwick	F	F	F	.	F
Westmoreland	E	E	E	E	.	E
Surrey	E
Gower	F
Harcourt	C
Blunt	F
Chief-Justice	G	.	G	G	.	.	G	.
His Servant	J	.	J
Northumberland	E	E	.	.	E
Archbishop of York	F	F	F
Lord Mowbray	B	B	B
Lord Hastings	C	C	C
Lord Bardolph	D	D	D
Sir Coleville	G
Travers	H
Morton	B
Falstaff	A	.	A	.	A	A	A	.	A	.	A	A	.	A	.	A	.	A	.
His Page	c	.	c	c	.	c	c	c	.	c	.	c	.
Bardolph	B	B	.	B	B	.	B	.	.	B	.	B	.	B	.	B	.	B
Pistol	J	J	.	J	.	J

[illegible]

schon erwähnten Traveller und die Messengers, die sich nur in schwacher besetzten Szenen finden, in der Handlung ganz zurück.

Der älteste Druck ist die Quarto vom Jahre 1598. Sie enthält I, 2 statt Bardolph und Peto die Namen Haruey und Rossill. Letzterer erscheint II, 4 wieder. In der ersten Folio findet sich an dieser Stelle Gad. für Gadshill. Dazu schreibt H. A. Evans in seiner Einleitung zum Quartdruck: «Neither of these names appears in the list of the actors belonging to the Lord Chamberlain's company: their connection with it was, therefore, probably a temporary one¹⁾.» In den Famous Victories sind die Namen nicht enthalten. Die Anzahl dieser Episodenfiguren stimmt in allen Drucken überein.

Der zweite Teil mit seinen 43 Einzelrollen erinnert in der Personenfülle an Heinrich VI. Hier erklärt sie sich leicht aus den verschiedenen Handlungen und Handlungsepisoden. Die Herrscherfamilie mit ihren Anhängern bildet einen Kreis für sich, dem feindlich Northumberland mit sieben Rittern gegenübersteht. Eine Schar verschiedenster Elemente gruppiert sich um Falstaff als Genossen seines im zweiten Teil mehr liederlichen wie lustigen Lebens: einerseits Poins, Bardolph usw.; andererseits die Friedensrichter, ihre Diener und die auszuhebenden Rekruten. Da diese Gruppen fast ganz geschlossen und mehr oder minder episodenhaft erscheinen, so daß eine die andere ablost, wird ein Zusammenlegen sich leicht ermöglichen lassen.

Die Frauenrollen bedingen nur zwei Knaben. Denn obschon die vier Frauen von II, 3 zu II, 4 je zwei und zwei sich folgen, ist doch vor dem Auftritt Mrs. Quickly und Doll Tearsheet Zeit zur Verwandlung gelassen. Ein dritter Junge wird durch den Pagen Falstaffs nötig, der als besonders klein verschiedentlich geschildert wird.

Für die Verteilung der übrigen Rollen, die nicht für Knaben in Betracht kommen, läßt sich von III, 2, der figurenreichsten Szene, insoweit ausgehen, als durch sie die Mindestforderung auf neun erwachsene Darsteller festgelegt wird. Doch die einzelnen Personen dieser Szene zum Ausgangspunkt zu machen, wäre unpraktisch, da es sich größtenteils um einszenige Rollen handelt. Nur Falstaff und Bardolph sind beizubehalten. Neben ihnen können etwa der Prinz, Lancaster, Westmoreland, Warwick, King,

¹⁾ Quarto, S. IX.

Shallow und Pistol als Hauptfiguren angesehen werden. Falstaff kommt wiederum für eine Nebenrolle nicht in Betracht. Dagegen erscheint Bardolph in verschiedenster Gestalt vor seinem ersten Auftritt: I, 1 als Morton, I, 3 als Mowbray, dessen Rolle in der langsten Spielpause Bardolphs zu Ende geführt wird. Auch die Partie Gloucesters läßt sich einschieben. Die Belastung für den Schauspieler ist dabei nur scheinbar groß, denn Gloucesters Rolle umfaßt noch nicht zehn Verse. — Der dritte Darsteller beginnt als Hastings im I. Akt; im II. Akt setzt der Prinz ein, während in dessen größerer Spielpause die Partie Hastings und zugleich die Rolle Harcourts sich erledigt. — Der Lord Bardolph des I. Aktes übernimmt im II. Akt die einmaligen Auftritte Fangs, des ersten Kellners und Petos. Mit dem IV. Akt beginnt seine Haupttatigkeit als Lancaster, in die sich die Aufgabe Davys einfügt. — Northumberland und Surrey haben die Bühne endgültig verlassen, ehe Westmoreland sie erstmalig betritt, dessen Darsteller auch vor und nach seiner Hauptrolle als Silence auftreten muß. Ebenso lassen sich York, Gower, Blunt und Warwick durch einen Spieler darstellen. — Die Rolle des Königs wird eingerahmt durch das Auftreten des Chief-Justice, während in der größeren Pause im IV. Akt sich die Aufgabe Colevilles erledigt. — Travers, Snare, Poins und Shallow sind Rollen, deren jede beendet ist, ehe die nächste beginnt, ebenso Servant, Drawer und Pistol; in die größere Spielpause Pistols fällt die Partie des Clarence.

Die Aufgaben der fünf Rekruten weisen sich ganz von selbst den fünf Spielern zu, die in III, 2 noch nicht vertreten sind.

Es tritt nur ein Bote auf zu einer Zahl von vier Spielern. Der Pfortner in I, 1 ist eine ganzlich untergeordnete Figur. Der Attendant in III, 1 ist ein Page. Am einfachsten tritt der Page Falstaffs für ihn ein. Weiter ist den Statisten keine Beachtung zu schenken.

Die erste Quartausgabe des Werkes gehört dem Jahre 1600 an. Es kommen in ihr einige Namen vor, die spätere Ausgaben nicht beibehalten haben. So verzeichnet die Bühnenweisung von I, 3 neben den übrigen Figuren noch einen Faulconbridge. Ihm ist keinerlei Aufgabe zugeteilt. Möglicherweise hat der Dichter eine weitere Figur im Kreise Northumberlands geplant, die er später aus Gründen der Ökonomie strich, so daß nur noch diese eine Erwähnung von ihr Kunde gibt. Ebenso wird II, 2 Sir John Russell genannt. Das Rubrum Old. ist nur eine Erinnerung an den ur-

sprunglichen Namen Falstaffs, Sir John Oldcastle. Dagegen konnte die Abkürzung Umfr für Umfrevile zeigen, daß hier ein weiterer Spieler gedacht war. Er spricht den Vers (Gl. Ed. I, 1, 161):

This strained passion does you wrong, my Lord,

den die Folio auslaßt und den spätere Herausgeber Lord Bardolph oder Travers (Globe) zuschreiben. H. A. Evans in seiner Einleitung zum Neudruck der Quarto¹⁾ stützt sich auf Professor Hagena und P. A. Daniel in seiner Ansicht, ursprünglich habe ein Sir John Umfrevile diese Rolle gespielt, die später mit der Partie des Lord Bardolph verschmolzen sei, um Spieler zu sparen. Der Wechsel wurde nicht vollständig durchgeführt: denn bei Gl. I, 1, 34 sagt Travers

My Lord, sir John Umfrevile turn'd me back with joyful tidings

Er hatte sagen müssen «Lord Bardolph turned me back», um seine Worte in Übereinstimmung zu bringen mit denen des Lord Bardolph (Gl. I, 1, 30):

My lord, I ouer-rode him on the way,
And he is furnisht with no certainties,
More then he haply may retale from me.

Doch warum konnte nicht auch eine Selbstkorrektur des Dichters vorliegen, unvollkommen ausgeführt, der den doppelt auftretenden Namen Bardolph gegen Umfrevile änderte?

Die Anweisung der 4. Szene des V. Aktes zeigt den schon mehrfach genannten Darsteller Sincklo als Beadle: enter Sincklo and three or foure officers.

Blunt wird in Bühnenweisungen zweimal mehr genannt, als er eigentlich auftritt²⁾. Trotzdem ist sein Name der einzige, der später in der Foliozusammenstellung der Schauspieler fehlt.

Die Folio läßt vermuten, daß Colevile den Messenger in IV, 1 spielte. Nach der häufigen Praxis der alten Drucke verzeichnet die Anweisung zu Beginn der Szene alle Personen, die in ihrem Verlauf auftreten. So wird Westmoreland genannt, obschon sein «enter» erst v. 26 erfolgt³⁾. Nehmen wir an, daß auch Coleviles Name aus diesem Anlaß in die Anweisung geraten ist, so bleibt für ihn nur die Aufgabe des Boten. Eine solche Erklärung setzt allerdings mehr Spieler voraus, als unbedingt notwendig sind. Denn damit

¹⁾ cf. Quarto, S. IXff.

²⁾ ebendort, S. 38, 75.

³⁾ Folio, S. II, 88b.

Colevilles Name für eine andere Rolle irrtümlich eingeführt werden konnte, mußte sein Darsteller die Partie Colevilles als seine Hauptaufgabe ansehen. Es wurde sich dann handeln um einen Aushilfsspieler, der verschiedene einszenige Auftritte übernahm. Vielleicht erklärt sich ebenso die häufige Nennung Blunts in der Quarto.

The Life of King Henry the Fifth.

Der geschichtlichen Handlungsfolge wie auch der Zeit der Abfassung nach schließt sich das Drama eng an Heinrich IV. an. Die Figurenzahl ist etwa die gleiche wie im zweiten Teil dieses Dramas. Auch hier machen drei gleichzeitig auftretende Frauen (V, 2) drei Jungen notwendig. Diesen fallen von den übrigen Rollen noch die Partie der Hostess zu und wohl auch der Boy Pistols.

Den verbleibenden 37 Personen steht eine Szene mit der Höchstzahl 9 gegenüber: I, 2. Zwar macht an und für sich der Plural «ambassadors» zum wenigsten zehn Figuren nötig. Die Globe Edition setzt ihn entsprechend den Worten des Königs I, 2 221 und 297:

Call in the messengers sent from the Dauphin.
Convey them with safe conduct

Doch dem stehen die Verse gegenüber (I, 1, 91):

The French ambassador upon that instant
Craved audience

und I, 2, 3:

Shall we call in the ambassador, my Liege?

Auch spricht nur ein Gesandter. Der Dichter hat demnach nur einen Schauspieler fest für diesen Posten im Auge, als er seinen I. Akt schreibt. Demgegenüber ist es gleichgültig, ob Quartos und Folio in der Bühnenweisung den Plural zeigen¹⁾ oder die entsprechenden Reden durch «1. Ambassador» gekennzeichnet sind: es war eben ein Statist mehr auf der Bühne. Als Ausgangspunkt für unsere Untersuchung darf nicht diese Szene allein angesehen werden. Ein Vergleich zwischen ihr und den fünf Szenen, die acht Personen auf die Bühne führen, muß ergeben, ob die Aufführung

¹⁾ Quarto 1, S. 7; Q. 3, S. 7; Folio, S. II, 72a.

des Dramas durch neun erwachsene Schauspieler tatsächlich zu bewältigen ist.

	I,2	IV,8	IV,8	IV,7	IV,8	V,2	
		a	b				
King Henry	. A	A	A	A	A	A	
Gloucester	. B	B	B	B	B	B	
Bedford	. C	C	C	.	.	C	
Exeter	. D	D	D	D	D	D	
Westmoreland	E	E	E	.	.	E	= Gower
Warwick	F	.	.	F	F	F	= Erpingham
Canterbury	G	= Montjoy, York, Herald, Charles
Ely	H	= Salisbury, Fluellen, Burgundy
Ambassador	J	= Williams
Salisbury	.	H	H	.	.	.	
Erpingham	.	F	F	.	.	.	
Montjoy	.	G	.	G	.	.	
York	.	.	G	.	.	.	
Gower	.	.	.	E	E	.	
Fluellen	.	.	.	H	H	.	
Williams	.	.	.	J	J	.	
Herald.	G	.	
Charles	G	
Burgundy	H	

Diesen neun Spielern sind vor allem die restlichen größeren Rollen zuzuteilen. Pistol bleibt als einziger Vierakter. Er folgt bald auf das einmalige Auftreten des Gesandten. Dessen Darsteller kann die Rolle besser übernehmen als etwa Canterbury und Ely, die auch nach dem Auftreten Pistols nicht mehr spielen. Sie sind durch verschiedene kleine Rollen schon belastet, wenn sich auch ein Teil derselben auf Bedford und den Ambassador legen ließe. Aber den Trägern solch würdiger Rollen liegen besser ernste Aufgaben, während der Dichter leicht den Komiker Pistol-Williams einmal die Verse eines Gesandten sprechen lassen kann.

Bei den Ritters des französischen Hofes zeigt sich deutlich die Absicht des Dichters, die Schauspieler-Ökonomie zu fordern. Bis zum V. Akt trifft von der englischen Partei nur Exeter mit König Karl und seinen Großen zusammen. Als in der Schlussszene die Handlung ein Begegnen notwendig macht, wird es auf die königliche Familie beschränkt. Alle französischen Anführer

sind gefallen. Doch warum fehlt der Dauphin beim Friedensschluß? Wohl, weil er schon anwesend ist, etwa in Gestalt König Heinrichs. Der neu eingeführte Burgundy tritt an die Stelle Rambures', eines der tot gemeldeten Helden, und wird dadurch in den Aufgabenkreis Elys eingeführt. Selbst Exeter trifft nicht alle Franzosen. Er kann den Bourbon spielen, während Bedford die größere Rolle des Constable, Westmoreland-Gower die drei Auftritte Orleans übernimmt.

Für Cambridge, Scroop und Grey kommen nur fünf Spieler in Betracht. Wählt man davon Gloster, Canterbury und Ely, so kann Warwick Bardolph spielen, ohne innerhalb dieser Rolle zu einer zweiten übergehen zu müssen. Westmoreland tritt als Nym auf. — Von den noch verbleibenden Rollen, deren keine einen Auftritt überschreitet, spielt der König Macmorris (A), der Ambassador Jamy und Grandprey (J), Gloucester den Governour und Court (B), Exeter den Bates (D).

Die Boten finden sich in einer Höchstzahl von sechs Personen.

Über die Quarto des Jahres 1600 sagt Arthur Symons: «Mr. Daniel . . . has shown on such strong presumptive evidence as to be virtually proof that the Quarto is not the author's first sketch, but is an imperfect edition of a shortened acting version of the already existing Folio text¹⁾.»

Daraus erklären sich die ganz erheblichen Kürzungen der Quarto. Für die Frage der Schauspieler-Ökonomie erhalten wir keine Aufschlüsse. Wohl fehlt III, 2 die Unterredung zwischen Macmorris und Captain Jamy, und damit fallen diese Figuren ganz fort. Sie haben aber gewiß nicht je einen besonderen Schauspieler bedingt. — Verschiedene Namen wie Masham, Gebon, Clarence, die sich nur in den Bühnenweisungen zeigen, lassen vermuten, daß Shakespeare anfanglich mehr Figuren geplant haben mag, als er endgültig beibehielt. — Bei Gl. Ed. II, 4, 65 wird ein Bote dadurch erspart, daß der Constable dessen Worte spricht, obschon er bereits vorher zugegen ist.

Quarto 3 vom Jahre 1619 gibt die Rolle des Dauphin an Bourbon²⁾.

¹⁾ Quarto 1, S. IV; cf. auch A. W. Pollard, *Shakespeare Folios and Quartos*.

²⁾ Quarto 3, S. 28; zu dem Datum cf. A. W. Pollard, *a a O.*, S. VIII

King Henry the Fifth

King Henry the Fifth	Pr.		I		Pr.		II				Pr.		III													
	1		2		1		2		3		4		1		2		3		4		5		6		7	
															-58		-e						-63		-e	
King Henry the Fifth			A				A					A					A							A		
Duke of Gloucester			B									B												B		
Duke of Bedford			C				C					C														
Duke of Exeter			D				D	D				D					D									
Duke of York																										
Earl of Salisbury																										
Earl of Westmoreland			E				E																			
Earl of Warwick			F																							
Archhishop of Canterbury		G	G																							
Bishop of Ely		H	H																							
Earl of Cambridge							B																			
Lord Scroop							G																			
Sir Thomas Grey							H																			
Sir Thomas Erpingham																										
Gower																	E						E	E		
Fluellen																H	H						H	H		
Macmorris																	A									
Jamy																	J									
Bates																										
Court																										
Williams																										
Pistol							J	J								J								J		
Nym							E	E								E										
Bardolph							F	F								F										
Boy							a	a								a										
A Herald																										
Charles VI.										G										G						
Lewis, the Dauphin										A									A					A		
Duke of Burgundy																										
Duke of Orleans																									E	
Duke of Bourbon																					D					
Constable of France										C											C				C	
Rambures																									H	
Grandprey																										
Governor of Harfleur																			B							
Montjoy																									G	
Ambassadors			J,																							
Chorus.																										
Isabel																										
Katharine																			b							
Alice																			c							
Hostess							b	b																		
Lords.																										
Ladies																										
Officers																										
Soldiers																										
Citizens																										

[illegible]

Julius Caesar.

Entgegen den bisherigen Erfahrungen fuhr der Dichter hier eine Szene ein, deren Figurenreichtum uberrascht. 15 Spieler befinden sich III, 1 zugleich auf der Buhne, mit ihnen eine Anzahl Statisten in Gestalt von Senatoren und Burgern. Außerdem verlangt die Handlung zwei Knaben fur die Frauenrollen und Lucius. Die Globe Edition kann sich fur ihre Angaben III, 1 zu Beginn: «Rome. Before the Capitol; the Senate sitting above. A Crowd of people; among them Artemidorus and the Soothsayer. Flourish. Enter Ceasar, Brutus, Cassius, Casca, Decius, Metellus, Trebonius, Cinna, Antony, Lepidus, Popilius, Publius and others,» nur auf die Folio als altesten Druck stutzen. Dort lautet die entsprechende Buhnenweisung: «Flourish. Enter Ceasar, Brutus, Cassius, Casca, Decius, Metellus, Trebonius, Cynna, Antony, Lepidus, Artemidorus, Publius and the Soothsayer.» Es fehlen nur Popilius und die Volksmenge. Sie versteht sich von selbst, wahrend Folio wie (Globe) Popilius durch v. 13—17 bedingt wird.

Die Herausgeber mußten sich ausschließlicly nach einem Manuskript richten, wenn kein alterer Druck vorlag. Das konnte das eigentliche Manuskript des Dichters sein in seiner ursprunglichen Form. Es konnte aber auch nur ein Buhnenexemplar vorliegen, das vielfache Kürzungen und Personenveränderungen aufzuweisen pflegte. Manche Quartdrucke geben ja ein Bild davon. War das letztere der Fall, so mußte Hemming und Condell daran liegen, das volle Werk des Dichters wieder herzustellen. Da aus ökonomischen Gründen gerade der Personenbestand leicht geandert wurde und dies sich in den Buhnenweisungen ausdrückte, mußte hier besonders die Arbeit der Herausgeber einsetzen. Dabei kam ihnen ihre Bühnenpraxis zustatten. Nun war aber die Truppe um die Jahrhundertwende wohl weniger leistungsfähig als in den 20er Jahren. Jetzt versuchte man gewiß, Szenen, die wie diese nur gewannen durch weitere Figuren, entsprechend auszugestalten. Wir haben also keine absolute Garantie, daß der Personenbestand dieser Szene nicht über die Absicht des Dichters hinausgeht. Darum ist bei dem ungewohnten Bild eine Untersuchung nach dieser Richtung hin gerechtfertigt.

Es dürften unbedingt zugegen gewesen sein alle Personen, welche die Zuschauer schon aus vorhergehenden Auftritten kennen mußten. Das sind 12 aus den 15. Die erste neu hinzutretende

Figur ist Lepidus. Er spricht nicht, noch wird er angesprochen oder irgendwie seine Anwesenheit erwähnt. Im Verlauf des Dramas zeigt sich nicht, daß Lepidus der Ermordung Caesars beigewohnt habe. Für den Zuschauer war er nicht vorhanden, da man ihn nicht kannte und niemand auf ihn hinweist, wie es sonst bei einem Erstauftritt oft geschieht. Hatte Shakespeare in dieser Szene einen Spieler für Lepidus frei, warum durfte er dann beim Luperkalienlauf in der Umgebung Caesars fehlen?

Anders liegt die Sache bei Popilius Lena. Er findet sich nur in dieser Szene. Gewiß war er auch zu Shakespeares Zeit anwesend, denn er hat $1\frac{1}{2}$ Verse zu sprechen. Nur ist es nicht nötig, seinen Darsteller als eigentlichen Schauspieler anzusehen. Jeder Statist konnte diese Rolle spielen. Dafür spricht auch das Fehlen seines Namens in der Anweisung der Folio.

Der Diener hingegen fordert unbedingt einen Spieler, der ausdrucksvoll die schönen Worte spricht. Das ist in sich ein Beweis, daß seine Aufgabe als Nebenaufgabe eines anderen Darstellers aufzufassen ist. Darum durfte ja der Dichter wieder und wieder seinen Boten die herrlichsten Reden in den Mund legen, weil kein König des Spiels sich zu hoch dünkte für die Rolle. Die Globe Edition vermerkt vor dem Auftritt des Dieners v. 122 an Personenveränderungen des Eingangsbestandes nur das «exit» von Antonius und Trebonius und das «re-enter» des letzteren. Caesar stirbt bei v. 77. Sollten nicht wohl bald nach dem Morde die Senatoren und Bürger, unter die sich Artemidorus und der Soothsayer mischten, schreckensvoll flüchtend die Bühne verlassen haben? Sonst wäre es undenkbar, daß nicht irgendein Ausruf ihre Teilnahme an dem Ereignis verrät. Die begonnene Flucht wird bescheinigt durch die Worte des Brutus (82—83)

People and senators, be not affrighted;
Fly not; stand still: ambition's debt is paid

Wurde sie ausgeführt, so konnte Artemidorus leicht 40 Verse später als Servant to Antony wieder erscheinen.

Wenn die folgende Verteilung demnach von diesen drei Figuren bei Festsetzung der Höchstzahl absieht, 'so soll damit gezeigt werden, daß zwölf Erwachsene für die Aufführung des Dramas vollauf genügen, ohne behaupten zu wollen, es habe nach des Dichters Plan die Personenzahl nicht höher sein dürfen.

Die Zahl der Figuren, die mit dem IV. Akt neu auftreten,

	I				II						
<i>Julius Caesar</i>	1	2	3		1				2	3	4
			-41	-e	-77	-229	-309	-e			
Julius Caesar		A							A		
Octavius Caesar		.				.					
Marcus Antonius		B	.			.			B		.
Aemilius Lepidus	.				.						
Cicero		C	C								
Publius									C		.
Popihus Lena						.		.			
Marcus Brutus	.	D			D	D	D	D	D		.
Cassius		E		E		E					.
Casca	F	F	F		F			F	.	
Trebonius	.					G			G		.
Ligarius							E	E		.
Decius Brutus	.	H				H			H		.
Metellus Cumber	.					J			J	.	
Cinna			K		K			K	.	
Flavius	L									.
Marullus	M									.
Artemidorus	.									L	.
A Soothsayer	.	M									M
Cinna, a poet
Another Poet
Lucius
Titinius
Messala
Young Cato
Volumnius
Varro
Cltus
Claudius
Strato
Lucius			a			a			a
Dardanius...
Pindarus
Servant to Antony
Servant to Octavius
Calpurnia	a			.				a		.
Portia	b			.		b				b
Senators
Citizens	J,G			.						.
Servants
Soldiers
Messengers

[illegible]

halt fast genau die Wagschale gegen die Zahl der Verschwörer, die nach III, 1 verschwinden. Ihre Rollen sind ohne weiteres zusammenzulegen. Außerdem zählt das Drama noch mehrere Einakter. Sie alle lassen sich leicht den Spielern der Hauptszene zuweisen, wie die Tabelle es zeigt.

Die beiden Bürger in I, 1 müssen Spieler sein, etwa Metellus und Trebonius, deren Rollen später einsetzen. Ebenso sind die Bürger der beiden letzten Szenen des III. Aktes bis zur Höchstzahl 4 von den Verschwörern zu übernehmen. Für den Boten des V. Aktes stehen fünf Spieler zur Verfügung, für die beiden Soldaten in V, 4 gar neun. Weitere Statisten kommen nicht in Frage.

The Merry Wives of Windsor.

Für den ersten Blick bietet die vorstehende Tabelle kaum eine Handhabe. In jedem Akt finden sich figurenreiche Szenen mit wechselnder Zusammenstellung der Personen, und so unbekummert hat der Künstler seine Figuren gehaut, daß man glauben mochte, zu diesem Spiel sei alle Ökonomie außer acht gelassen. Doch wird Shakespeare um 1600 kaum 20 Schauspieler, Statisten nicht einbezogen, zur Verfügung gehabt haben.

Aus der Tabelle tritt eine Gruppe von Personen heraus, die nur in der ersten Hälfte des Dramas beschäftigt sind. Man darf wohl mit Recht vermuten, daß ihre Darsteller identisch sind mit den Schauspielern, welche die erst in späteren Akten einsetzenden Rollen von Ford und William geben. Der gleiche Knabe wird Robin und William dargestellt haben. Ford trifft im Laufe des Dramas alle Figuren außer William und Simple. Letzterer ist stark beschäftigt in Akt I, pausiert in Akt II, während Ford nun fast standig auf der Bühne ist, und tritt noch gelegentlich in Akt III und IV auf. Seine eigentliche Tätigkeit fällt also vor das Spiel Fords.

Noch klarer liegen die Verhältnisse bei Anne Page und Robin. Anne ist unbeschäftigt von I, 3 bis III, 4, und in dieser Zeit hat Robin seine Rolle begonnen und zu Ende geführt. Zwar könnte der gleiche Grund uns bestimmen, Anne und den Host für identisch zu erklären, der stets periodisch nur dann auftritt, wenn Anne pausiert. Es sollte aber der Host älter sein als Annes Darsteller, von der Shakespeare I, 1, 54 sagt: «when she is able to overtake

[illegible]

17 years old.» Nehmen wir daher an, daß Anne Page und Robin durch ein und denselben Knaben gespielt wurden, so machen wir dadurch einen ferneren Schauspieler für den Host notwendig, der nur die Frauen nicht auf der Bühne trifft.

Die Frauen konnten keine Nebenarbeit leisten. Auch Shallow, Slender, Page und Evans beanspruchen je einen Schauspieler für sich, denn, Robin und William ausgenommen, treffen sie alle anderen Figuren. Die Rolle Nym's, die mit der 1. Szene des II. Aktes endet, läßt sich Caus zuteilen. Seine Haupttätigkeit beginnt mit dem Schluß des II. Aktes. Der wenig beschäftigte Fenton kann auch den Bardolph spielen und Pistol Rugby.

Für die Rollen der Servants und Fairies standen ja genügend unbeschäftigte Schauspieler zur Verfügung, auch das technische Personal, wenn auch weitere Knaben für die Feenrollen fast unerläßlich scheinen. Daß die Folio-Ausgabe Pistol, dessen Rolle mit dem II. Akt abschließt, in der letzten Szene des V. Aktes auftreten läßt (Gl. Ed. V, 5, 46), ist auf den Umstand zurückzuführen, daß er auch eine Elfe darstellte. Die Quarto von 1602 nennt ihn hier nicht.

Der Text dieser Quarto weicht nicht unerheblich von dem der ersten Folio ab, vornehmlich durch Streichungen. Sie sind vorgenommen einmal, um die Dauer des Stuckes zu beschränken. Sie sind dann aber auch das Resultat der Ungenauigkeit, mit der notgedrungen ein solcher Raubdruck hergestellt werden mußte¹⁾. In der Einleitung zur Quartausgabe gibt P. A. Daniel ein tabellarisches Verzeichnis der Auftritte, in Quarto und Folio verglichen. Von allen Rollen ist in der Quarto nur die Williams vollständig gestrichen. Das ist gewiß nicht aus Gründen der Ökonomie geschehen; denn William, der nur in einer Szene auftritt, konnte keinen Darsteller für sich allein beanspruchen. Vielmehr wollte man durch Streichung der entsprechenden Szene die Aufführung kürzen. — Wo immer in der Quarto in einzelnen Szenen Figuren fehlen — III, 2; III, 3; V, 1—4 —, scheinen eben auch Kürzungen vorzuliegen. Wenn einigemal die Quarto Figuren auftreten läßt, welche die Folio an dieser Stelle nicht kennt, so liegt wohl ein Irrtum des Stenographen vor²⁾.

¹⁾ cf. P. A. Daniel, Introduction to the Quarto, und A. W. Pollard, Shakespeare Folios and Quartos.

²⁾ cf. dazu P. A. Daniel, a. a. O.

Much Ado about Nothing.

Die erste Szene des II. Aktes führt zwölf Schauspieler zusammen. Von ihnen treffen vier Personen alle übrigen Figuren im Spiel, ausgenommen den Boy in II, 3. Bei der geringen Gesamtzahl der Rollen ist das nicht weiter befremdlich. Da man den Boy am besten den Frauen, unter ihnen Margaret zuteilt, können also Don Pedro, Claudio, Leonato und Antonio keine weitere Rolle übernehmen. Borachio hat nur die Möglichkeit, auch den Friar zu spielen. Hero und Beatrice können nicht in anderer Gestalt erscheinen, teils wegen der Schwierigkeiten des Umkleidens; dagegen mochte Ursula den Sexton spielen. Das ist auch für diesen Darsteller die einzig mögliche fernere Belastung.

Somit stehen aus den zwölf Darstellern von II, 1 noch John, Benedick und Balthasar zur Verfügung. Don John beschließt seine Rolle im IV. Akt. Nach seinem Weggang beginnt die Partie des Sexton. Teilen wir aber ihm statt Ursula diesen zu, so machen wir einen weiteren Schauspieler nötig. Darum übernimmt er richtiger eine der von Akt III—V beschäftigten Figuren, etwa Verges. — Benedicks Aufgabe ist umfangreich, und seine Rolle erfordert einen guten Darsteller. Nur die Untereinteilung der 1. Szene des V. Aktes zeigt, daß er nicht alle Figuren antrifft. Seine Abwesenheit bei der beginnenden Lösung des Knotens ist erstaunlich, weil er gerade bei der Schurzung die Hand im Spiel hatte und auch sonst bei allen wichtigen Ereignissen zugegen ist. Wohl motiviert Shakespeare seinen Fortgang gut durch den ausbrechenden Streit zwischen Benedick und Claudio, der sich in der Quelle nicht findet. Das konnte aber gerade geschehen sein, um ihm zu ermöglichen, auch den Dogberry zu spielen. Die Partie des Dogberry, die trotz der wenigen Auftritte einen gewandten Darsteller erfordert, war gewiß das zweite Amt eines Hauptspielers. Balthasar, dessen Rolle mit dem II. Akt endigt, mochte als Conrade auftreten. Die damit erreichte Verteilung der Rollen sieht acht Erwachsene und vier Knaben vor.

Es fehlen noch die beiden Wachter. Ihre Rollen — sie treten in zwei bzw. drei Szenen auf und sprechen zusammen 42 Verse — verlangen allerdings mimisches Talent. Nur Schauspieler konnten ihnen gerecht werden. Für die Zahl der Spieler, die «Much Ado» fordert, ist es belanglos, daß die zwei Wächter bei der Unterverteilung noch unberücksichtigt sind. Wenn wir der Globe Edition

steigen, daß Shakespeare das Auftreten der Watch im V. Akt nicht beabsichtigt haben mag. Das würde jede Schwierigkeit heben: Antonio, dessen kurze Rolle nach Ergänzung ruft, und Claudio konnten als Wachter erscheinen. Die Quarto hat bei Gl. Ed. III, 3 zu Beginn die Bühnenweisung: «Enter Dogberry and his compartner with the Watch.» Dagegen fehlt die Watch in den Bühnenweisungen IV, 2 und V, 1. Im ersten Fall liegt unbedingt nur Nachlässigkeit vor, denn auch Conrades Name fehlt, während er und die Wachter sprechend auftreten. Aber im V. Akt reden sie weder, noch werden sie im Text genannt, und die Aufforderung Leonatos (Gl. Ed. V, 1, 340) —

bring you these fellows on. —

der die Globe Edition beifügt «[to the Watch]» kann ebensogut an den Sexton gerichtet sein, dessen ausdrücklich verzeichnetes Auftreten sonst nicht motiviert wäre. — Auch die Folio verzeichnet das Auftreten der Wachter im V. Akt nicht, — allerdings ebenso wenig im IV.

In der Quarto von 1600 hat ein freundlicher Zufall einige interessante Einzelheiten für die Forschung bewahrt. Shakespeare hat zuerst eine weitere weibliche Figur Imogen in der Gattin des Leonato einführen wollen. Die Bühnenweisungen zu Beginn der ersten beiden Akte nennen sie. Da ihr Name später nicht wieder vorkommt und II, 1 schon die vier Darsteller der übrigen weiblichen Rollen vereint, mag Shakespeare Imogen aus ökonomischen Gründen aus seinem Plan gestrichen haben. In dieser Bühnenweisung wird auch ein «Kinsman» genannt; die Globe setzt dafür «others». Das ganze Bild dieser Szene erinnert lebhaft an das Fest in «Romeo and Juliet», wo alle Gäste Verwandte des Hauses Capulet sein sollen. Vielleicht hat in Erinnerung daran Shakespeare, dessen Geist auch das Nebensächlichste lebhaft und persönlich gestaltend aufgreift, den Statisten, den er zur Vervollständigung seines Bildes wünscht, als Kinsman eingeführt. Im Text kommt er nicht vor. — Auch die Folio nennt Imogen und den Kinsman. In der 3. Szene des II. Aktes hat die Q bei Gl. v. 36 die Anweisung: «enter Musicke», und bei Gl. v. 45 «enter Balthasar with musike»; die Folio dagegen: «enter Jacke Wilson». Demnach ist also ein Jack Wilson einige Zeit der Darsteller Balthasars gewesen. Collier schreibt dazu in seinen *Memoirs of Actors*: «A good deal of doubt has prevailed who was John Wilson; but we

have ascertained from the registers of St. Giles, Cripplegate, and from those of St. Bartholomew the Less, West Smithfield, that he was the son of Nicholas Wilson, «*munstrel*» (as he is more than once called) and that he was born on the 24th of April, 1585. «*Much Ado*» was printed in Q^o in 1600, probably having been first acted in the preceding year; so that, if Wilson were, as is very likely, the original Balthasar, he was then a boy, no doubt distinguished for his skill, being the son of a professed musician, and for the excellence of his voice. This however is doubtful, because the Q^o edition of «*Much Ado*» in 1600 has «*Enter Balthazar with musicke*» and «*Enter Jacke Wilson*» is found in the Folio of 1623: therefore Wilson may have succeeded to the part of Balthazar at a date subsequent to the original production of the comedy, and this may have led to the mention of him so unusually by his own name, instead of that of the character he instained ¹⁾.»

Von der Stimme Balthasars wird im Text auffallend viel gesprochen (Gl. Ed. II, 3, 46):

- Balth. O good my Lord, tax not so bad a voice
To slander music any more than once.
D. Pedro. It is the witness still of excellency
To put a strange face on his own perfection
I pray thee, sing, and let me woo no more.

Dann wieder nach dem 18zeiligen Lied (v. 77ff.):

- D. Pedro. By my troth, a good song.
Balth. And an ill singer, my lord
D. Pedro. Ha, no, no, faith; thou singest well enough for a shift.
Bene. An he had been a dog that should have howled thus, they would have hanged him: and I pray God his bad voice bode no mischief. I had as lief have heard the night-raven, come what plague could have come after it.

War Balthasar wirklich der gute Sänger Jack Wilson, so erhöht es die Komik der Szene, wenn der aufgebrachte Benedick an dieser guten Leistung seinen Unmut ausläßt. Andererseits würde Shakespeare aber einem vierzehnjährigen Knaben eher eine Frauenrolle mit Liedeinlagen geben, als ihn den Balthasar spielen lassen, der besser ein erwachsener jüngerer Schauspieler ist. Dann hätte er, der Ökonomie wegen, Imogen im Plan nicht zu streichen brauchen. Der Umstand, daß Wilsons Name in der Quarto fehlt,

¹⁾ Collier, *Memoirs*, S. XVII.

spricht unbedingt für seine spätere Übernahme der Rolle, da die Folioausgabe wenig mehr als ein Neudruck der Q ist.

So lernen wir aus beiden Drucken, daß der berühmte Komiker Kemp den Dogberry spielte und Cowley den Verges¹⁾, zweifellos als ursprüngliche Vertreter der Rolle. Der Umstand scheint ein neuer Grund für die Annahme einer fernerer Beschäftigung der beiden; denn dieser Umstand konnte leicht die versehentliche Einführung der bürgerlichen Namen bewirken. Die Rollen Dogberrys und Benedicks mögen Kemp besonders gut gelegen haben; in der einen wirkt er durch das Burleske, in der anderen in feinem Spott und Wortgefechten.

Einen seltsamen Fehler verzeichnet die Folio zu Beginn des III. Aktes, indem sie Hero, zwei Gentlemen, Margaret und Ursula auftreten läßt. Dem Inhalt entspricht die Anwesenheit zweier Herren keinesfalls.

As you Like It.

Der Wechsel des Ortes, den die Handlung des Dramas bedingt, macht es leicht, hier die Möglichkeiten der Schauspieler-Ökonomie nachzuweisen. Zu Beginn des II. Aktes vertauschen wir den Hof des Usurpators Frederick mit dem Ardennerwald. Wohl werden zweimal bis III, 2 Szenen eingeschoben, die den herrschenden Schauplatz momentan verdrängen. Diese Szenen sind aber so figurenarm, daß sie die Einfachheit der Situation für diese Untersuchung nicht trüben. Verschiedene Darsteller des I. Aktes gleiten in den Kreis im Ardennerwald hinein, und fast alle Spieler der Umgebung des verbannten Herzogs sind in der letzten Szene beschäftigt. Wenn sich demnach unter diese alle restlichen Rollen verteilen lassen, so wäre die größtmögliche Ökonomie beachtet.

Vor dem ersten Auftreten des Herzogs hat der Hofmann Le Beau seine Rolle vollendet: der gleiche Spieler kann beide Partien übernehmen. Ebenso ist Charles von der Bühne verschwunden, ehe Amiens in Aktion tritt, und Touchstone konnte vor Beginn seiner Rolle den Dennis spielen.

Jaques steht als Freund des verbannten Herzogs im Alter dessen Bruder Frederick nahe. Die Liedeinlage im II. Akt weist zwar auf die mögliche Übernahme seiner Rolle durch eine der Frauenfiguren oder einen anderen der singenden Schauspieler hin.

¹⁾ Quarto, S. 45ff., Folio, S. I, 116bff.

Er trifft aber alle in Betracht kommenden Personen auf der Bühne. Auch greift er nur vorübergehend in das Lied ein, während Amiens der Hauptsänger ist. Hier haben wir wohl den Grund, warum Jaques dem Lied der Förster im IV. Akt zuhören darf, nicht aber Amiens, der gewiß als Sänger schon zugegen war. Phebe konnte den Chor der Förster vervollständigen neben Hymen, der in der letzten Szene ebenfalls singt. Dabei liegt kein Hindernis vor, die Partie Hymens als eine zweite Beschäftigung Corins anzusehen. Er war gewiß ein jüngerer Schauspieler.

Der Diener Adam verschwindet spurlos mit dem II. Akt, obschon er seinen Herrn in den Ardennerwald begleitet hat. Vielleicht brauchte Shakespeare diesen Darsteller für Sir Oliver Martext, und ebenso natürlich mag der nach dem II. Akt wiederum unbeschäftigte Spieler für die Verkörperung von Jaques de Boys geplant gewesen sein. Den Schafer Willam konnte Silvius spielen.

Bei diesem Plan wird die Höchstzahl der gleichzeitig auftretenden Figuren nicht überschritten.

Die Verteilung hat naturgemäß ergeben, daß die auf beiden Schauplatzen hauptamtlich auftretenden Figuren nur in einer Rolle beschäftigt werden können: so Oliver, Orlando, Rosalind, Celia. Die Rollen der Statisten machen insoweit Schwierigkeit, als mehr Knaben zur Verfügung stehen sollten. Doch mochte Hymen einer der singenden Pagen sein und Celia vielleicht der zweite. Die Truppe muß um 1600 mehrere sangeskundige Mitglieder gehabt haben nach der auffallend hohen Zahl der Liedeinlagen in diesem Drama.

Twelfth Night; or What you will.

Die große Einfachheit und Geschlossenheit der Handlung bedingt ein Gleiches in der Führung der Figuren. Nach der Exposition, die etwa mit der 4. Szene des I. Aktes abschließt, bleiben im großen und ganzen der Schauplatz sowie die handelnden Personen sich gleich. Da Verwechslungen die Grundlage der Handlung sind, so treffen naturgemäß die Träger der Doppelgängerrollen und ihre Helfer einander erst, als die Lösung in der Schlussszene fast alle Figuren vereinigt.

V, 1 teilt sich derart, daß zwar in jedem Bild elf Figuren auftreten, doch mit wechselnder Besetzung: Sir Toby Belch und Sir

Andrew Aguecheek finden sich nicht im zweiten Bild, wie anderseits Sebastian und Malvolio nur dort auftreten. Da aber alle diese Figuren in anderen Szenen einander treffen, sind wenigstens 13 Spieler anzunehmen. Diese Zahl erhöht sich noch um einen Jungen, denn Maria ist in V, 1 nicht anwesend, und unter den Frauenrollen kann keine Zusammenlegung stattfinden.

Die restlichen Figuren finden leicht die gegebenen Darsteller. Die Rolle des Captain fällt vor den Beginn der Rolle Malvolios. Valentine ist der zweite Hofherr des Herzogs. Nach der Exposition wird der Schauplatz der Handlung fast ausschließlich in Olivias Haus verlegt, so daß vor der Schlußszene nur noch einmal der Herzog mit Gefolge auftritt. Valentine wird daher als Hofherr nach I, 4 entbehrlich. Dieser Gedanke scheint dem Dichter gekommen zu sein, nachdem schon der Plan zu der lustigen Verspottung Malvolios gelegt war. Sir Andrew, Sir Toby und der Clown sollen Zuschauer sein (II, 3, 188):

Maria . . I will plant you two, and let the fool make a thurd, where he
shall find the letter

Jetzt beginnt dem Dichter eine Figur zu fehlen für die verschiedenen kleinen Nebenhandlungen auf dem Hauptschauplatz. So erscheint Valentine nicht mehr II, 4 im Gefolge Orsinos, sondern als Fabian II, 5, der nun auch an Stelle des Clowns als Zuschauer eintritt. Die Führung der Figuren macht den Gedanken illusorisch, daß etwa der Clown hier fehlen könnte, weil er eine der übrigen Personen der Szene darstellen muß. — Dieser Fabian ist vielleicht identisch zu denken mit dem Diener des III. Aktes.

Der erste Officer spricht zwar in der Schlußszene nur sechs Verse, er befindet sich also in ähnlicher Lage wie Mercade in *Love's Labour's Lost*. Doch fordert er durch sein Auftreten in III, 4 schon einen eigentlichen Spieler als Darsteller. Dagegen hören wir im V. Akt nichts von dem zweiten Officer, der auch III, 4 redend hervortrat. So könnte gut ein beliebiger Statist im V. Akt den ersten Officer begleiten, während vorher der Priest als zweiter Officer amtiert.

Ob Shakespeare mit diesen 14 Figuren seine Möglichkeiten erschöpft hatte? Warum beteiligt sich nicht der Captain an der Lösung, warum wird nur wiederholt auf sein Zeugnis als noch bevorstehend hingewiesen?

Hamlet.

Die Szene, die für diese Untersuchung weitaus die interessanteste ist, weil sie das Schauspiel im Schauspiel und damit eine Truppe der Zeit selbst auf die Bühne bringt, ist zugleich die figurenreichste. Es sind acht Personen der eigentlichen Handlung zugegen, außerdem die Spieler. Ihre Zahl wird nicht angegeben. Aber ihr Spiel bedingt vier Darsteller, wenn wir die Träger der Rollen in der Pantomime die gleichen sein lassen wie im eigentlichen Spiel. Zwar sagt F. J. Furnivall: «There is no need to make the Actors in the Subplay the same as those in the 'Dumbe Show'. A travelling company might well have had 7 Actors in it; more probably 7 than 4 in Shakespeare's day¹⁾». Gewiß, hatten wir es nur mit dieser fahrenden Gesellschaft zu tun, so ließen sich die Rollen in der Pantomime und im Spiel verschieden besetzen. Aber es ist zu bedenken, daß sie ja nur ein Teil der eigentlichen Truppe ist, die das ganze Werk mit all seinen Figuren lebendig machen soll, und daß zudem die Personen der Pantomime und des ihr folgenden Spiels dem Plane nach die gleichen sind. So erfordert das Schauspiel im Schauspiel einen König, eine Königin, den Mörder und den Sprecher des Prologs.

Diese vier Spieler sind besonders geeignet, weitere Rollen zu übernehmen. Der Spielkönig tritt als Geist auf. Man kann diese Rolle fast als einen eigentlichen Bestandteil seiner Aufgabe als König im Spiel ansehen; sie ist noch mehr durch innere Gründe ihm vorbestimmt als die Eglamours dem Valentine und die Jack Cades dem Herzog von York. Ferner erscheint er gegen Schluß als zweiter Totengräber. Denn diesem sind keine Liedeinlagen zugeteilt wie seinem Gefährten, der darum in der Königin des Spiels seinen Darsteller findet. Der Mörder ist der Laertes der Haupthandlung, während der Prolog als Voltimand und Fortinbras erscheint.

Rosencrantz und Guildenstern sind Episodenfiguren wie Marcellus und Bernardo. Außerdem mag Rosencrantz auch seinen Gesinnungsbruder Osric gespielt haben, während Guildenstern nach Beendigung seiner Rolle den Gentleman und den Ambassador darstellt. Mit Horatio-Captain-Cornelius (G), Polonius-Priest-Francisco und 2nd Gentleman (F) wären die Rollen unter Wahrung der Mindestforderung aufgeteilt.

¹⁾ Quarto v. 1603, ed. Griggs, S. XX, Anmerk. 1.

Unter den Statisten, zu denen auch der zweite Gesandte zählt, ist nur ein Lord in V, 2 von Bedeutung. Seine Aufgabe kann der König des Spiels noch tragen. — Der Lord fehlt in der Folio. Er kann leicht aus ökonomischen Gründen gestrichen sein, weil damit die Figur überhaupt beseitigt wäre¹⁾.

Im Jahre 1603 erschien eine Quartausgabe des Dramas, die von dem jetzt anerkannten, auf Quarto 2 und der Folio beruhenden Text wesentlich verschieden ist. Man sieht vielfach in der ersten Quarto eine frühere Fassung des späteren «Hamlet». Doch zeigt der Druck außerdem zahlreiche Verstümmelungen. Zweifellos liegt eine Raubausgabe vor²⁾.

Ein Bild der Figuren dieser Quartausgabe und ihrer Verteilung auf die einzelnen Akte und Szenen gibt die betreffende Tabelle. Für die Frage der Schauspieler-Ökonomie ist besonders die Szene 9 wichtig, die der figurenreichsten Szene der Globe Edition entspricht. Es finden sich die gleichen Figuren in Q 1 wie in Globe mit Ausnahme der beiden Lords Rossencraft und Gilderstone. Da die schon nach Q 2 zugegen sind, so wirft sich die Frage auf, ob Shakespeare sie später einführte, weil er nun neben den anderen Spielern dieser Szene die Darsteller für sie zur Verfügung hat, die ihm zur Zeit der Entstehung der früheren Fassung noch fehlten. In Q 2, Folio und Globe erhalten zu Beginn der Szene Rosencrantz und Guildenstern den Auftrag, nach den Spielern zu sehen. Sie entfernen sich und geben dadurch Hamlet Gelegenheit, Horatio zur Überwachung des Königs anzuhalten. Dann treten die beiden Figuren wieder auf im Gefolge des Königs. Rosencrantz antwortet bejahend auf die Frage, ob die Spieler bereit seien. Bei Abbruch des Spiels verlassen sie mit dem König und der Königin die Bühne. Doch treten sie nach wenigen Zeilen wieder auf und zeigen in ihren Reden, daß sie um das vorhergegangene Spiel wissen. Somit genügt nicht die fehlende Bühnenweisung in Quarto 1 als Beweis für die Abwesenheit der beiden Lords. Wie stellt sich also die Quarto zu dem Teil des späteren Textes, der inhaltlich ihre Anwesenheit fordert? Es fehlt in Quarto 1 das erste Auftreten von Rosencrantz und Guildenstern III, 2, also auch der Auftrag, den sie dort erhalten. Wohl aber fragt Hamlet später: «Come, be these players ready?» (cf. Quarto 2 Be the players readie?

¹⁾ cf. Cambr. Hist. of Engl. Lit., V, S 262

²⁾ cf. A W Pollard, Shakespeare Folios and Quartos.

[illegible]

die Annahme, der Dichter könne in dieser Szene die Figuren später eingeführt haben, weil sie ihm nun zur Verfügung standen. Es liegt also in Quarto 1 schon eine Kürzung vor, die in der figurenreichsten Szene zwei Spieler spart. Ist das aus Gründen der Ökonomie geschehen? Für die Entscheidung dieser Frage nach der einen oder anderen Seite läßt sich kein Beweis erbringen. Nach den bisherigen Ergebnissen der Untersuchung war eine Streichung

[illegible]

aus Sparsamkeitsrücksichten kaum erforderlich. Das Wahrscheinlichere ist wohl, daß sie schon im älteren Hamlet anwesend waren und so auch ursprünglich von Shakespeare als anwesend geführt wurden¹⁾. Dann erfolgte die Streichung des ersten Auftretens der Lords, um die Dauer der Aufführung zu vermindern, und damit die aus der Streichung sich ergebende Konsequenz: der Auftrag, der nicht gegeben war, durfte nicht ausgeführt werden. Also berichtet Rossencraft nicht über die Bereitschaft der Spieler. Daß trotzdem die Frage Hamlets erhalten bleibt, steht ganz im Einklang mit dem üblich ungenauen Gewand der alten Drucke. Man kann selbst mit Recht vermuten, daß auch in einer Aufführung nach dem Text der Quarto 1 Rossencraft und Gilderstone bei dem Spiel zugegen sind, da die Bühnenweisung «Enter King, Queene, Corambis, and other Lords» Statisten ihrer Art erfordert, zumal sie bei ihren Auftritten in Szene 8 und 11 auch nur als Lordes eingeführt werden.

Doch angenommen, die beiden Lords seien aus Gründen der Schauspieler-Ökonomie gestrichen, so kommen nach Quarto 1 für die Übernahme ihrer Rollen nur zwei der Spieler in Betracht. Zwar sind Rossencraft und Gilderstone bei der ersten Begrüßung der Spieler anwesend. Aber deren Zahl ist dort nicht festgelegt, und ein Theaterbesucher der elisabethanischen Zeit hatte ebenso willig in zwei Spielern auf der Bühne eine volle Theatertruppe anerkannt, wie ihm zwei, drei Soldaten ein Heer vorstellen mußten.

Troilus and Cressida

führt in IV, 5b, der Szene, die den Zweikampf zwischen Hector und Ajax bringt, elf Personen zusammen, ausschließlich männliche Figuren. Die vier Frauenrollen des Dramas müssen von wenigstens zwei Knaben gegeben werden, da Andromache und Cassandra sich treffen.

Weil Cressida-Cassandra mit allen in Betracht kommenden Figuren zusammen spielt, scheidet ihr Darsteller für die Übernahme einer Rolle von IV, 5b aus. Doch scheint auch Andromache bei diesen Rollen unbeteiligt zu sein. Unter den Spielern der Szene ist keiner, der in besonders junglichem Alter steht, Troilus aus-

¹⁾ Belleforest kann zum Vergleich nicht herangezogen werden, weil er das Schauspiel im Schauspiel nicht bringt.

genommen. Er aber trifft mit ihr im späteren Verlauf der Handlung zusammen. Da gerade die jungen Söhne Priams in dieser Szene fehlen, hatte wohl der Dichter erwachsene Kräfte genügend zur Verfügung. — Thersites findet sich nicht in IV, 5. Seine Rolle wurde ein Knabe spielen können, wenn nicht von V; 2 zu V, 3 die Aufeinanderfolge der Auftritte eine unmittelbare wäre. Somit beansprucht er einen weiteren Spieler, da er alle Hauptpersonen trifft.

[illegible]

[illegible]

ein Schauspieler von geringerem Können den Calchas gab und daneben häufig als Statist verwendet wurde. Aus der Anwesenheit des Calchas hinter der Szene ergibt sich auch die Verwechslung seines Namens mit Cressida in der Folio (Gl. Ed. V, 2, 13).

All's Well That Ends Well.

Auffallend sind in diesem Stück die zahlreichen Frauenrollen. Zweimal, in III, 5 und V, 3 werden vier Darsteller weiblicher Rollen zugleich beschäftigt. Helena, Diana und die Widow finden sich in beiden Szenen, während ein vierter Junge als Countess und Mariana auftritt. Diana übernimmt das Spiel des Pagen. Der Clown kommt nicht für einen der Knaben in Frage wegen der häufigen Aufeinanderfolge der Auftritte. Doch da er gewiß ein junger Spieler war, wie auch seine Liederlage im I. Akt beweist, konnte er die stumme Rolle Violentas tragen.

Es bleiben noch zehn Figuren, von denen sieben in der Schlussszene vereinigt werden. Die restlichen drei sind so zu verteilen, daß der König als Duke, Lafeu als Steward und der Gentleman des V. Aktes als Interpret erscheinen.

Den Boten im IV. Akt mag Lafeu oder der Clown gespielt haben.

Nach den Anweisungen der Globe Edition mochte es scheinen, als ob unabhängig von den beiden französischen Lords zwei Herren in III, 2 auftreten (v. 47) «Enter Helena and two Gentlemen». Die Folio aber zeigt, daß wir es hier mit den gleichen Lords wie früher zu tun haben. Entsprechend der Akt- und Szeneneinteilung der Globe verzeichnet die Folio I, 2 das Auftreten einiger Lords; ihre Reden sind mit «1. Lo G», «2. Lo E» oder auch «Lo 2. E» bezeichnet. Die gleichen Bezeichnungen finden sich in III, 1 und auch III, 2, wie bei den späteren Auftritten. Dagegen scheint es sich in II, 3 um beliebige Statisten zu handeln, die als Herren des Hofes erscheinen und von denen drei je eine halbe Zeile sprechen.

Im Text des Dramas findet sich kein Anhaltspunkt, der die Buchstaben E und G erklärt. Auch die Quelle kennt nur namenlose Ritter. Im IV. Akt erst hören wir, daß die Lords Brüder sind und Dumain heißen. Da die beiden Lords in V, 3 nicht irgendwie redend oder handelnd hervortreten, wäre es immerhin möglich, daß sie hier nicht erschienen, so daß zwei andere Darsteller dieser Szene ihre übrigen Auftritte übernahmen. Die

<i>All's Well that Ends Well</i>	I					II					III					IV					V				
	1	2	3	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
King of France	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
Duke of Florence	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B
Bertram	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C
Lafau	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D
Parolles	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C
Steward	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H
Clown	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d
Page	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF	EF
2 French Lords																									
Gentleman																									
Interpreter																									
Countess of Rousillon	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a
Helena	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b
An Old Widow																									
Diana																									
Mariana																									
Viola																									
Lords																									
Officers																									
Soldiers																									
Citizens																									
Attendants																									
Messengers																									

Buchstaben hatten dann dazu gedient, die Träger der Rollen zu bezeichnen. Doch hat diese Lösung keine große Wahrscheinlichkeit für sich, schon wegen der geringen Gesamtzahl der Rollen.

Measure for Measure

entstand etwa 1603/04. Es stellt an die Größe der Truppe keine erheblichen Anforderungen. Der V. Akt vereint die Mehrzahl der Figuren zu einem großen Schlußbild. Unter diese Schauspieler lassen sich die übrigen Rollen mit Leichtigkeit verteilen.

Drei Frauen treten zusammen auf. Das Drama fordert also mindestens drei Jungen für fünf Frauen- und eine Knabenrolle. Aus der Tabelle geht hervor, daß diese Mindestforderung vollaufgenügt. Mariana beginnt ihre Rolle im IV. Akt. Ihr weist sich damit von selbst die Partie der Mrs. Overdone zu, die mit dem III. Akt abschließt. Der Übergang von der einen zur anderen Rolle ist nicht so schroff, wie die Tabelle ihn erscheinen läßt. Juliet übernimmt Francisca und den Gesang des Knaben. Die Partie Pompeys, der in seiner Eigenschaft als Clown vornehmlich den Darstellern der Frauenrollen zuzuteilen wäre, bietet bei allen dreien Schwierigkeiten für das nötige Umkleiden. Er trifft fast alle anderen Figuren auf der Bühne, Claudio, die beiden Gentlemen und die zwei Mönche ausgenommen. Friar Peter tritt erst auf, nachdem Pompey von der Bühne verschwunden ist. Somit kann er die Partie am leichtesten übernehmen. Friar Thomas erscheint nur in einem Dialog mit dem Duke. Demnach könnte seine Rolle von jedem der übrigen Schauspieler gespielt werden. Die Wahrscheinlichkeit spricht für Friar Peter, wenn nicht Peter und Thomas schon in der Intention des Dichters ein und dieselbe Person waren. Johnson betont, daß der Name des Friar Thomas im Dialog nicht vorkomme.¹⁾ Da die Verkleidung des Herzogs als Mönch und demgemäß auch die Unterredungen mit den Mönchen Shakespeares eigene Zutaten sind, kann nicht die Quelle verantwortlich gemacht werden. Es entspricht so gar nicht der Gewohnheit des Dichters, eine namenlose Figur einzuführen, und läßt sich eben nur dann erklären, wenn das Drama nur eine Figur dieser Art kennt. Hatte Shakespeare mit Peter eine neue Figur einführen wollen, so wäre zur besseren Unterscheidung schon Thomas im Dialog mit Namen genannt.

¹⁾ Cambridge Shakespeare, I, S. 489, Note XXI.

[illegible]

Die beiden Gentlemen in I, 2 werden am einfachsten von Angelo und Escalus übernommen, während Claudio auch den Richter darstellt. Die kurzen Rollen von Elbow, Froth und Abhorson übernehmen Barnardine, der Provost und Lucio, so daß sich unter die in der Schlußszene auftretenden Figuren alle übrigen Rollen verteilen lassen. Der dort und in IV, 5 genannte Varrius ist bloßer Statist.

Die Folio gibt ein Personenverzeichnis des Stuckes, in dem neben Varrius auch der Richter fehlt. *

Othello.

Die drei weiblichen Figuren des Dramas verlangen ebenso viele Knaben als Darsteller. Wohl tritt Bianca nur mit Emilia zusammen auf. Aber in III, 4 folgen Desdemona und Bianca so unmittelbar aufeinander, daß an ein Zusammenlegen der Rollen nicht zu denken ist. Doch scheint Bianca die Partie des Clown zugedacht zu sein, der nach ihrem ersten Auftreten von der Bühne verschwunden ist.

Für die erwachsenen Spieler ist die erste Szene des II. Aktes maßgebend. Ihre neun Figuren erschöpfen fast die restlichen Rollen. Der Duke und Brabantio sind Einakter, deren Aufgabe mit der Verlegung des Schauplatzes von Venedig nach Cypern sich erledigt; Gratiano und Lodovico beginnen die ihre nach dem letzten Auftreten der vier cyprischen Herren. So ergibt sich die Verteilung der Rollen von selbst. Shakespeare konnte gar nicht einen Spieler so gewissermaßen farblos einführen wie diese namenlosen Herren. Sie waren ihm in seinem Denken die Träger anderer Rollen, die er hier nebenamtlich als Vertreter einer Klasse auftreten läßt. Hatte die Aufgabe, einen Cyprer zu spielen, das einzige Amt eines Darstellers ausgemacht, so hätte der Dichter ihm auch einen Namen gegeben, wie er denn alles, was er schuf, mitten in eine greifbare Wirklichkeit stellte.

Unter den Statisten tritt der erste Senator stark hervor. Für ihn gilt wohl das gleiche: auch seine Aufgabe war das Nebenamt eines Spielers, und zwar Montanos, dessen Rolle erst mit dem II. Akt beginnt. Als Sailor und Messenger konnten diejenigen der vier Herren erscheinen, die nicht schon als Duke oder Brabantio anwesend sind. Roderigo mag den Herold übernommen haben.

Die früheste Quarto stammt erst aus dem Jahre 1622, fällt also zeitlich fast mit dem Erscheinen der Folio zusammen. Die letztere gibt ein Verzeichnis der Personen. Die eigentlichen Figuren

Oihello

[illegible]

Die Quarto laßt statt des vierten Gentleman in II, 1 einen

[illegible]

Boten auftreten, der dann wohl gleich wieder die Bühne verläßt, obschon die entsprechende Weisung fehlt. Dadurch ließe sich ein Darsteller ersparen. Rodengo wäre der Bote, den Lodovico übernahm der erste Gentleman = Duke, den Messenger in I, 3 Cassio.

[illegible]

Auch der Erfolg der Verteilung tritt für die Darstellung der Hexen durch erwachsene Spieler ein; wählt man dagegen Knaben, so ist die Zusammenlegung der weiblichen Rollen äußerst schwierig und die sich ergebende Forderung von fünf Jungen ungewöhnlich.

King Lear.

Die Frauengestalten dieses Dramas sind besonders stark ausgeprägte und individualisierte Persönlichkeiten. Cordelias Aufgabe wird später von dem Narren aufgenommen. Er erscheint nur, solange die Tochter dem Vater fernbeiben muß, um in dieser Zeit den König zu trösten, ihn aufzuheitern, um Cordelias Andenken wachzuhalten. Vor dem IV. Akt, wo Vater und Tochter sich wiedertreffen, verschwindet er wie selbstverständlich ohne weitere Erklärung.

Fast scheint Lear die Identität der beiden zu verraten, als er über Cordelias Tod in die Klage ausbricht: «My poor fool is hang'd.» (V, 3, 305). Diese Äußerung zeigt, wie lieb dem Dichter der Gedanke war, daß die treue Tochter trotz ihrer Verbannung in gleicher Treue und Liebe, wennschon versteckt, dem Vater zur Seite stehen konnte. Für den Zuschauer sollten die Worte keine Aufklärung bedeuten; ihm war Cordelia von I, 2 bis IV, 4 die ferne Königin des fernen Gallien. Wir haben es hier keineswegs mit einer planmäßigen Zusammenlegung zu tun, einer Art Verkleidung, wie die Kents, und wie wir sie in den alten Stücken vielfach finden, die aber dann jedem Zuschauer hatte offenbar werden müssen. Diese Zusammenlegung ist ein Kind der Not. Doch zugleich freut den Dichter der leitende, vereinende Gedanke, so daß er bei der Rolle des Fool gern an seine versteckte Identität mit Cordelia denkt und erinnert. Durch das Drama verstreut finden sich anscheinend kurze Anspielungen, nur dem schon geschärften Ohr wahrnehmbar, wenn der Narr klagt, er könne das Lügen nicht lernen (I, 4, 196), und wenn er seine Gefühle bei der Teilung des Reiches, der als Narr er doch nicht beiwohnte, in Gegensatz stellt zu den Empfindungen der beiden Schwestern (v. 191ff.):

Then they for sudden joy did weep,
And I for sorrow sung.

Unter den übrigen Rollen finden die Knaben kaum eine Tätigkeit. Die Anzahl der Figuren ist nicht sehr zahlreich. V., 3, das

Schlußbild, fuhrst außer den Frauen sieben Personen zusammen. Daneben finden sich dreimal sechs Figuren auf der Bühne.

	I, 1 a	I, 1 b	II, 4
Lear	A	A	A
Cornwall	B	B	B
Albany	C	C	
Kent	D		D
Gloucester	E	E	E
Edmund	F		
France		H	
Burgundy		G	
Oswald			G
Gentleman			H

Ein Vergleich der verschiedenen Szenen oder Bilder ergibt, daß sie schon acht Spieler nötig machen, da Oswald und der Gentleman den beiden Figuren, die nach II, 4 allein für die Übernahme ihrer Rollen in Frage kamen, nämlich Albany und Edmund, im Laufe der Handlung begegnen. Ein fernerer Spieler ist der Darsteller Edgars, da auch seine Aufgabe keiner der schon gegebenen acht Spieler übernehmen kann.

Die restlichen Rollen verteilen sich leicht. Oswald und der Gentleman spielen vor Beginn ihrer Partie diejenige der Fürsten von Frankreich und Burgund, nach Schluß derselben den Captain und Herald. Kent mag der alte Mann gewesen sein, Gloucesters Getreuer, Albany Curan, und Cornwall nach seinem Tode der Arzt.

Unter den Statisten tritt in der Schlußszene ein Ritter hervor, für den nur Gloucester oder Cornwall als Darsteller bleiben. Die Boten treffen nur zwei Figuren auf der Bühne, wie auch für die drei Diener, die der Blendung Gloucesters sich widersetzen, noch sechs Schauspieler frei sind.

Das Drama wurde erstmalig im Jahre 1608 gedruckt. Eine weitere Ausgabe liegt aus dem Jahre 1619 vor¹⁾. In der Folio fehlt die Unterredung zweier Diener nach der Blendung Lears. Da damit diese Figuren gänzlich gestrichen sind, mag es aus ökonomischen Gründen geschehen sein, wie E. Walder meint²⁾.

Antony and Cleopatra.

Als historisches Drama, das zwei Heere auf die Bühne stellt, zeigt es wiederum die gewohnte Fülle von Figuren. Die Tabelle

¹⁾ cf. Pollard, a. a. O., S. VIII.

²⁾ Cambr. Hist. of Engl. Lit., V, S. 262.

[illegible]

[illegible]

verzeichnet 35 Einzelrollen, zu denen sich noch eine Anzahl Statisten gesellen, die ebenfalls einen Spieler als Darsteller verlangen.

Von den Frauengestalten finden sich nie mehr als drei auf der Bühne zusammen. Doch kann keine von ihnen die Octavia spielen wegen der unmittelbaren Aufeinanderfolge der Auftritte von III, 2—4. Den dadurch bedingten vier Knaben scheint aus den übrigen Rollen keine weitere Aufgabe zuzufallen.

II, 7 stellt die Szene mit starker Besetzung dar: sie zählt acht Personen. Diese Anzahl wurde genügen, um die eigentlichen Rollen in vollem Umfang zu spielen. Da aber in ebendieser Szene Diener auftreten, von denen zwei in Rede und Gegenrede sich ergehen, so sind wenigstens zehn erwachsene Spieler anzusetzen.

Antonius wird während der Dauer seiner Rolle keine zweite Figur dargestellt haben. Zum Schluß des IV. Aktes erfolgt sein Tod und gibt nun dem Spieler die Möglichkeit, im V. Akt als Proculeius aufzutreten. — Philo fällt dem Darsteller Caesars zu vor Beginn dieser Rolle, während in die größere Pause vor Akt V die Partie des Diomedes sich einfügt.

Eine Anzahl von Figuren, die periodisch so auftreten, daß jede Rolle abgeschlossen ist, wenn die nächste beginnt, lassen sich in dem Darsteller des Lepidus vereinen zu der Folge Lepidus, Scarus, Decertus, Clown. Eine ähnliche Folge fällt einem weiteren Spieler zu als Pompeius, Eros und Seleucus; auch läßt sich hier das einmalige Auftreten des Silius einfügen. — Enobarbus beginnt in zwei Spielpausen die Partien Mardians und Dolabellas, die er nach seinem Tode nacheinander zu Ende führt. — Demetrius-Maecenas-Canidius, sowie Menecrates-Agrippa-Euphronius und Alexas-Menas-Thyreus-Gallus sind die Erscheinungsformen dreier weiterer Schauspieler. Die Aufgaben der in Betracht kommenden Statisten (es sind dies zwei Diener in II, 7, je ein Soldat in III, 6—IV, 5—IV, 6c—IV, 14b und V, 2b, c; vier Soldaten in IV, 3 und drei Wachtposten IV, 9) lassen sich am besten, soweit möglich, in eine Hand legen; der gleiche Spieler tritt als Ventidius auf. — Der zehnte Spieler endlich übernimmt die restlichen Statistenrollen, soweit nicht die Zahl 2 überschritten wird, und erscheint als Soothsayer-Varrius-Taurus-Egyptian. Lepidus und Maecenas stellen die noch fehlenden Soldaten in IV, 3; Agrippa ist der dritte Wächter.

Die Folio verzeichnet in der Bühnenweisung zu Beginn der zweiten Szene des I. Aktes einige Namen, die im Verlauf der Szene wie im Drama überhaupt nicht wieder vorkommen. So ist dem

<i>Coriolanus</i>	I										II		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3
											-221	-e	
Caius Marcus Coriolanus	A	.	.	A	A	A	A	A	.	A	.	A	A
Titus Lartius	B			B	B	.	B	B		B			
Cominius	C					C	.	C		C		C	.
Menenius Agrippa	D				D		D	D
Sicinius Volutus	E				.					E	E	E	E
Junius Brutus	F						.	.	.	F	F	F	F
Young Marcus						
A Roman Herald					.					J	.	.	.
Tullus Aufidius	.	G	.		.		G	G			.	.	.
Lieutenant to Aufidius		
Conspirators		
A Citizen of Antium	
Nicanor
Adrian
Servants to Aufidius
Volumnia	.	.	a	a	.	.	.
Virgilia	.	.	b	b	.	.	.
Valeria	.	.	c	c	.	.	.
Gentlewoman	.	.	d
Roman Senators	K	K	.	.
Volscian Senators	.	E F	.	E F
Aediles
Lictors
Guards
Soldiers	.	.	.	C	—	—	—	—	C	—	.	.	.
Captains	.	.	.	—	—	.	.	B H J
Officers	.	.	.	—	.	.	—	—	.	.	G B	.	.
Citizens	H J
Messengers	.	—	.	—	.	—	—	.	.
Patricians
Attendants	.	.	.	—
Usher	.	.	.	—
Scout	—

Soothsayer der Name Lamprius gegeben, während außerdem ein Ramius und Lucillius aufgeführt werden. Diese Namen hat Shakespeare aus Plutarch übernommen. Sie finden sich in etwas anderer Form im Leben des Marcus Antonius¹⁾. Den Wahrsager behält

¹⁾ Skeat, Shakespeare's Plutarch, New Edition, S. 176; 197, 214.

III			IV							V					
1	2	3	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6
				-8	-e										
A	A	A	A	.	.	A	A				A	A			A
B															
C	C	C	C	.				C		C		.		.	
D	D	D	D	.	D			D		D	D	.	D	.	
E	.	E		E	E			E		E		.	E		
F		F		F	F			F	.	F	.	.			
.		a	.	.	
.	G			G		G	G	.	.	G
.				B	D E F
.	C		
.	A							.	.	.	
.	G			
.		K H J		
.	a	.	a	a	d	.	a	.
.	.	b	b	b	b	.	b	.
.	e	.	c	.
.
K	K	—	K	.
—	.	B	.	—	.	.	.	B
.
.	H J
.
—	.	—	H J G	—
.	A K
—	—	—	—	—	C K
.
.

der Dichter bei; doch die anderen Figuren streicht er später in seinem Plan aus ökonomischen Gründen.

Coriolanus

zeigt einfache Verhältnisse, solange es sich um die Einzelrollen handelt. Vier Frauen treten gleichzeitig auf, später drei Frauen

und ein kleiner Knabe, so daß vier Jungen verlangt werden. Auch bei den männlichen Figuren ist auf den ersten Blick die Lage durchsichtig: außer den sieben Spielern von II, 1 kennt das Drama nur Episodenfiguren einer einzigen Szene, Aufidius ausgenommen, der aber leicht in II, 1 vertreten sein konnte.

Doch die zahlreichen Statisten stellen der Verteilung Schwierigkeiten entgegen. Durch sie wird die Mindestforderung an erwachsenen Darstellern auf zehn erhöht in der sechsten Szene des IV. Aktes. Von den Auftritten der Statisten sind durch Schauspieler zu übernehmen: zwei bzw. drei römische Bürger I, 1 und IV, 6; ein römischer Senator I, 2—II, 2—III, 1—III, 2—V, 5, zwei bzw. ein volskischer Senator I, 2—I, 4; ein Soldat I, 4—I, 10; zwei Offiziere II, 2; drei Hauptleute II, 3; ein Ädile III, 3—IV, 6; zwei Boten IV, 6; zwei Wachter V, 2 und zwei volskische Edelleute V, 6.

Die zehn Darsteller sind durch die sechs Hauptfiguren von II, 2, Aufidius, den ersten und zweiten römischen Bürger und den ersten römischen Senator festgelegt. Die Verteilung der restlichen Einzelrollen ergibt sich leicht, und so, wie die Tabelle es zeigt. Ein dritter römischer Bürger findet sich in Aufidius, zwei volskische Senatoren in Sicinius und Brutus. Die beiden Offiziere stellen Aufidius und Lartius dar, dieser auch den Ädilen sowie den ersten Hauptmann, während die beiden römischen Bürger den zweiten und dritten Hauptmann übernehmen. Diesen beiden fällt die Wache zu. Die volskischen Edelleute finden ihre Darsteller in Cominius und dem römischen Senator, von denen ersterer auch den Soldaten spielt. Für die beiden Boten bleiben allein Coriolanus und der Senator, da es sich hier um die Höchstzahl handelt.

Pericles.

In seiner äußeren Form — durch die eingeschobenen Pantomimen — rückt dieses Drama, das nicht in der 1. Folio enthalten ist, wesentlich von den übrigen Shakespeareschen Dramen ab. Auch der stete Wechsel des Ortes ist dem Dichter etwas Ungeohntes. Der Unterschied erstreckt sich auch auf die Verteilung der Figuren.

Von den sieben Frauen treten nie mehr als zwei gleichzeitig auf:

Thaisa	Lychorida
Dionyza	Lychorida

Dionyza	Marina
Bawd	Marina
Thaisa	Marina

Die beiden Seiten lassen sich gleichsetzen, d. h. ihre Rollen auf zwei Darsteller vereinen. Die Schwierigkeit, welche die Aufeinanderfolge der Auftritte Dionyzas und Thaisas im III. Akt bildet, ist dabei nur scheinbar eine solche: es trugen III, 2 jedenfalls die Diener einen leeren Sarg auf die Bühne, und die Zuschauer lernen den Inhalt nur aus Cerimons Worten kennen. Auch ist die Stellung Dionyzas und Thaisas so gleichartig, daß von III, 3 zu III, 4 ein Umkleiden nicht schwierig war. Die einmaligen Auftritte Dianas und der Tochter des Antiochus übernimmt je einer der Knaben.

Noch geringer ist im Verhältnis die Höchstzahl der gleichzeitig auftretenden männlichen Figuren. Die Zahl 4 wird nicht überschritten. Diese Höchstzahl findet sich mit sehr verschiedener Besetzung funfmal im Drama. Ein Vergleich zeigt, daß vier Personen zur Wahrung der in den betreffenden Szenen sich ergebenden Aufgaben genügen.

	II, 1	II, 4	III, 2b	V, 1a	V, 3a	
Pericles	A	.	.	A	A	= Escanes, 1. Gentleman
1 Fisherman	B	.	.			= Helicanus, 2 Gentleman
2. Fisherman	C	.	.		.	= 1 Lord, Cerimon, Sailor
3 Fisherman	D	.	.			= 2 Lord, Servant, Lysimachus
Helicanus		B		B	B	
Escanes		A	.	.		
1 Lord	.	C	.	.		
2 Lord	.	D	.	.	.	
Cerimon ..			C		C	
1. Gentleman	.		A	.	.	
2 Gentleman	.	.	B	.	.	
Servant	.	.	D	.		
Lysimachus	.			D	D	
Sailor		C	.	

Damit ist ein erheblicher Teil der männlichen Einzelrollen erschöpft. Der häufige Wechsel des Ortes begünstigt die weitere Zusammenlegung, so daß beispielsweise Helicanus nacheinander als Träger der Rollen des Antiochus, Cleon und Simonides fungieren kann. Leonine und Boulton lassen sich dem Aufgabenkreis des Pericles einreihen, Thaliard, der Pandar und auch Gower dem des Cerimon. Lysimachus mag auch den Philemon gespielt haben, wie ihm von

<i>Pericles</i>	I				II				
	1	2	3	4	1	2	3	4	5
	-143 -e								-14 -e
Antiochus	B	B
Pericles	A	A	A	A	A	A	A	A	A
Helicanus		B	B	B	.
Escanes	A	.
Simonides	B	B	.	B
Cleon	B	B
Lysimachus
Cerimon
Thahard		C	C
Philemon
Leonne
A Pandar
Boult
3 Fishermen	B	CD	.	.	.
Gower	C	.	.	.	C
Daughter of Antiochus	b
Dionyza	a
Thaisa	a	a	.	.	a
Marina
Lychorida
A Bawd
Diana
Ladies
Lords	—	—	—	D	.	D	—	C,D	.
Gentlemen	—
Sailors
Servants
Knights	—	—	.	—
Pirates
Messengers	—
Citizens
Attendants	—	—	.	—	.	.

den noch zu berücksichtigenden Statisten der Lord in I, 2 und II, 4, dem Helicanus der Sailor in III, 1 und ein Gentleman in IV, 5, ein zweiter endlich ebendort dem Pericles zufällt.

Es ließ sich demnach der Pericles mit der kleinen Truppe von vier Erwachsenen und zwei Knaben darstellen, sobald es nötig war, die rigoroseste Sparsamkeit walten zu lassen. Daneben verzeichnen noch die einzelnen Szenen verschiedene Statisten. Das

III				IV						V			
1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	
				-51	-e					-241	-252	-e	-86 -e
A	A	.	A	.	.	.	A	.	.	A	A	A	A
	B
B	B	B
	.	.	B	D	D	.	D	D
	C	C	C	C
.	.	D
	.	.	.	A	A
	C	.	.	.	C
	A	.	.	.	A
C	.	.	C	.	.	.	C	.	.	C	.	C	C
.
a	.	a	a	a	.	a	a	a
b	b	.	b	.	b	b	.	.	b	b	.	b	b
.	a	.	.	a
.	a	.	.
—	—	.	.	—
B C	A B	A B	.	.	—	.	.	—
.
.
.
.

ist ein sehr auffälliger Unterschied gegenüber den echten Dramen der Folio.

Aus den Jahren vor der ersten Folioausgabe des Dramas¹⁾ liegen verschiedene Quartos vor. Sie zeigen die üblichen Ungenauigkeiten in den Bühnenweisungen, auf die man keine Folgerun-

¹⁾ Folio 3 vom Jahre 1664.

gen stützen kann. Wohl fehlt übereinstimmend in Quarto 1 und 2 von 1609 und der Folio das Erscheinen Marinas als kleines Kind. Das wird eine bloße Nachlässigkeit sein, zumal es sich nicht um das Auftreten eines Mitgliedes der Truppe, etwa den späteren Dar-

<i>Timon of Athens</i>	I			1	II			III		
	1				2			1	2	3
	-152 -265 -e				-47 -133 -e					
Timon	A	A		A	A	A	A			
Lucius									A	
Lucullus								C		
Sempronius										G
Ventidius				G						
Alcibiades		B		B	B					
Apemantes		C	C	C		C				
Flavius				D	D	D	D			
Poet	F	F								
Pamter	H	H								
Jeweller	D	D								
Merchant	E	E								
An Old Athenian	J									
Flaminius							E	E		
Lucius	K									
Servilius							B		B	
Caphis				F	F	F	F			
Philotus										
Titus										
Lucius' Servant										
Hortensius										
A Page						a				
A Fool						b				
3 Strangers									^D JK	
Cupid				a						
3 Banditti										
Timandra										
Phrynia										
Lords			EH EH	—						
Senators				J						
Officers										
Soldiers										
Attendants	—	—		—						
Messengers	G	—								
Servants	—	—		JK	JK JK JK JK	J			J	
Amazons				—						

steller Marinas, handeln kann. Aus diesem Grunde sind auch in der Tabelle die Weisungen der Globe Ed. (III, 1, 14) «Enter Lychorida with an Infant», und (III, 3) «Enter Lychorida with Marina in her arms» nicht berücksichtigt.

[illegible]

Timon of Athens.

Wie im Coriolanus so ist auch in diesem Drama die Menge der Statisten ausschlaggebend für die Anzahl der Spieler. Durch sie steigt die Höchstzahl der gleichzeitig anwesenden männlichen Figuren auf neun in der zweiten Szene des I. Aktes. Ein weiterer Spieler wird nötig, weil die ökonomisch einzig richtige Zusammenlegung Apemantus-Flaminius, die aus dem Vergleich von I, 2 und III, 4b sich ergibt, technisch unmöglich ist.

Die Knaben treten außer in den Frauenrollen auch als Narr, Page und Cupid auf.

Von den Personen der dritten Gruppe sind durch Spieler zu übernehmen: zwei Diener von Isidore und Varro in II, 2 und III, 4; aus dem Haushalt Timons ein Diener III, 1, zwei in I, 2 und drei in IV, 2. Ferner zwei Lords in I, 1c und I, 2, vier Lords in III, 6; ein Senator II, 1, zwei bzw. drei Senatoren in III, 5—V, 16—V, 2—V, 4; je ein Bote I, 1a und V, 2, endlich ein Soldat V, 3.

Nehmen wir als Repräsentanten der zehn Spieler die vier Hauptfiguren von I, 2: Timon, Alcibiades, Apemantus, Flavius; ferner Flaminius, Caphis, Philotus, Hortensius und zwei Senatoren. Flaminius ist als Lord in der Szene vertreten, Philotus als Ventidius und Hortensius als zweiter Lord.

Timon spielt in seiner größten Pause den Lucius. Nach Timons Tod ist der Darsteller frei für den erst jetzt benötigten dritten Senator. — Alcibiades pausiert länger als einen vollen Akt: in dieser Zeit erledigt sich die Rolle des Servilius. Im IV. Akt konnte er den dritten Banditen spielen. — Apemantus hat im Grunde seine Aufgabe als solcher mit dem II. Akt abgeschlossen, abgesehen von einem flüchtigen Erscheinen in IV, 3. So konnte er nacheinander als Lucullus, Servant to Lucius und zweiter Bandit auftreten. — Die Aufgabe des Jeweller ist erfüllt vor dem ersten Auftritt des Flavius, während die des ersten Stranger sich gut in seine langste Spielpause einfügt.

Es bleiben noch eine Reihe kleinerer Rollen. Die beiden restlichen Strangers fallen den Senatoren zu, sowie die Dienerrollen, soweit sie die Zahl 2 nicht übersteigen. Als dritter Diener tritt Hortensius auf. Für den vierten Lord werden Caphis und Philotus eingesetzt. Flaminius ist auch der Kaufmann und erste Bandit, Philotus ist Sempronius und Bote. Der alte Athener findet seinen Darsteller im ersten Senator, Lucilius im zweiten, der Maler in

Hortensius, während für den noch wenig beschäftigten Caphis der Dichter, Titus und der Soldat bleiben.

Cymbeline

führt im Schlußbild die meisten Figuren von Bedeutung zusammen. Nach ihm stellt sich die Mindestforderung auf elf Spieler. Die Tabelle zeigt, daß die restlichen Episoden-Figuren wohl leicht durch die Hauptdarsteller vertreten werden können.

Mehr Schwierigkeiten bietet die Zahl der Knaben im Verhältnis zu den erwachsenen Spielern. Wohl kennt das Drama nur zwei Frauenrollen von Bedeutung; auch treten nie mehr als zwei Frauen gleichzeitig auf. Doch findet sich ein solcher Widerspruch zwischen der Altersangabe der jungen Söhne Cymbelines und ihrer tatsächlichen Darstellung im Drama, daß es zweifelhaft erscheint, ob ihre Rollen von Knaben oder Männern gegeben wurden. Über die Schicksale der Prinzen gibt kurz die Eingangsszene Aufschluß (Gl. I, 1, 57):

First Gent. He had two sons: if this be worth your hearing,
Mark it: the eldest of them at three years old,
I'the swathing-clothes the other, from their nursery
Were stol'n, and to this hour no guess in knowledge
Which way they went.

Lec Gent. How long is this ago?

First Gent Some twenty years.

Belarius bestätigt in seinem Bekenntnis, daß seit dem Raub 20 Jahre verflossen sind (V, 5, 337), während er bei einer früheren Gelegenheit angibt, die Prinzen seien damals zwei und drei Jahre alt gewesen.

At three and two years old, I stole these babes

Das stimmt nicht ganz zu der ersten Erzählung, nach welcher der jüngere Prinz das erste Lebensjahr kaum überschritten haben dürfte. Immerhin ist das Alter der Jünglinge im Text auf 20—23 Jahre festgelegt. Der Dichter halt sich aber nicht an diese Festlegung. Er hat die eigenartige Jugend der Prinzen durch die Erzählung von dem Raube motiviert. Dabei ist die Altersangabe mit untergeflossen. Doch wie er nun die lebendigen Persönlichkeiten schafft, stehen vor seinem geistigen Auge die Spieler, die er sich als Darsteller denkt. Es sind Knaben gewesen, vielleicht im beginnenden Jünglingsalter. Immer wieder betont Bellarius ihre Jugend: III, 3, v. 2, 55, 80; III, 6, v. 69, 81. In dem

der Prinzen nicht mehr auftritt, die Königin nur noch einmal. Bei dieser Gelegenheit bleibt ihr reichlich Zeit zum Umkleiden. Es sind darum wohl diese beiden weiblichen Figuren mit den Prinzen identisch.

Wenn soeben von einer Hofdame die Rede war, so darf darunter keine bestimmte Figur verstanden werden. Verschiedentlich wird das Auftreten von Hofdamen, teils einzeln, teils zu mehreren, verzeichnet. Stets tritt aber nur eine redend und handelnd hervor, so daß alle diese Auftritte sich dem gleichen Knaben zuweisen lassen. Die übrigen Damen machen wohl keinen eigentlichen Spieler nötig; doch mag leicht ein vierter Knabe zur Verfügung gestanden haben, da die gleichzeitig geschriebenen Dramen einen solchen verlangen.

Von den Hauptspielern ist nur Cloten nicht bei der Schlußszene zugegen. Cornelius kann ihn am leichtesten darstellen. In die lange Pause zwischen Clotens Tod und dem erneuten Auftreten des Cornelius fällt die Aufgabe des Gaoler. Philarios Rolle ist beendet, ehe die des Lucius beginnt: so ergibt sich die natürliche Zusammenlegung derselben. Die beiden Lords im Gefolge Clotens können ihre Darsteller in Bellarius und Leonatus finden. Dabei bliebe Leonatus einem Grundzug seiner Rolle, der Gegensätzlichkeit zu Cloten, getreu. Die Auftritte der Geister sind so zu verteilen, daß Cymbeline den Vater Leonatus, Imogen seine Mutter, die jungen Prinzen seine Brüder und Bellarius den Jupiter darstellt. Die Verteilung der restlichen kleinen Rollen ist aus der Tabelle ersichtlich. Namentlich kommt der Wahrsager für ihre Übernahme in Betracht, da er gewiß ein Hireling von geringerem Können war. — Der Dutchman und der Spaniard sind Figuren, die nur in einer Bühnenweisung genannt werden.

Der Text der Folio zeigt keine erheblichen Abweichungen. Im Laufe der Handlung ist das Auftreten verschiedenster Statisten wie Officers, Attendants u. a. dort nicht verzeichnet.

The Winter's Tale.

Das Verhältnis der Gesamtzahl der Figuren zu der Zahl der unbedingt notwendigen Darsteller ist bei den männlichen und weiblichen Figuren etwa 2:1. Dem entspricht es, daß die Darsteller im allgemeinen je mit einer weiteren Rolle belastet werden müssen, zuzüglich einiger Auftritte von Figuren der dritten Gruppe, die einen Spieler erfordern.

Festgesellschaft im IV. Akt maßgebend. IV, 4a vereint Camillo, Polixenes, Florizel, Shepherd, Clown, Autolycus und einen Diener. Ein weiterer Darsteller wird in Leontes notwendig. Zwar trifft er weder den Shepherd noch Autolycus oder den Clown. Doch ist bei allen vier Figuren eine irgendwie charakterisierende Kleidung anzunehmen. Da von IV, 4d zu V, 1 und V, 2b zu V, 3 das Auftreten des Leontes unmittelbar auf den Fortgang der drei genannten Personen folgt, war das Anlegen einer entsprechenden Verkleidung ihnen unmöglich. Dagegen kann der Shepherd trotz der Aufeinanderfolge der Auftritte doch den dritten Gentleman spielen, da diesem die Zeit gelassen wird, etwa einen Mantel und Bart anzulegen. Die Unterverteilung der Rollen, wie sie die Tabelle zeigt, bietet keine weitere Schwierigkeit. Die Partie des Antigonus von Akt I—III wird am natürlichsten von Autolycus gespielt, der uns im IV. Akt erstmalig begegnet.

Der Bauerntanz in IV, 4b stellt mit seinen zwölf Darstellern große Anforderungen an die Musikanten und das technische Personal. Zu des Dichters Zeit mag die Vorführung oft vereinfacht worden sein.

The Tempest

ist als Festspiel geschrieben, etwa 1611, — eines der letzten Werke des Dichters. Er führt seine Figuren kuhn durch das Drama, sie nur der Handlung dienstbar machend, ohne anscheinend in diesem Punkte der Ökonomie zu achten. Zwar kommt ihm die Handlung darin entgegen, die in ihrer Geschlossenheit und in der fast vollständig gewährten Einheit des Ortes keine großen Anforderungen an die Zahl der Schauspieler stellen kann. Wir zählen 18 eigentliche Darsteller, — ohne die Personen zu rechnen, die mehr oder minder als Statisten oder vorübergehend auftreten. Sie werden verwendet ganz wie die Handlung es verlangt. Nachdem der I. Akt als Exposition fast alle Handlungspersonen auf die Bühne geführt hat, stehen die einzelnen Figuren fest zu ihrer Aufgabe durch die folgenden Akte, bis Shakespeares Meisterhand 15 von ihnen in einem großen Schlußbild vereinigt.

Es bleiben noch zu besetzen die Rollen der verschiedenen Spirits, der Mariners und Attendants. Die Ökonomie wäre vor allem gewahrt, wenn sie durch die Schauspieler des V. Aktes mit übernommen werden könnten. Soweit das nicht möglich ist, wäre eine doppelte Besetzung der restlichen Rollen anzustreben.

Die Spirits, deren Rollen noch zur Verteilung stehen, sind Iris, Ceres, Juno, Nymphs, Reapers, other Spirits. Sie alle mit Ausnahme der in der Tabelle «other spirits» genannten, treten nur einmal auf in IV, 1, 51—165. Außer ihnen befinden sich Prospero, Ferdinand und Miranda auf der Bühne. Prospero will das jung verlobte Paar mit einem Schauspiel erfreuen und gibt Ariel den Auftrag, den «Schwarm» herzubringen, über den er Macht ihm leiht, damit dieser für die Unterhaltung Sorge. Iris und Ceres, dann Juno, treten nacheinander auf. Ceres und Juno singen. Sodann erscheinen die Nymphs und Reapers; sie tanzen einen Erntetanz. — Der Darsteller der Ceres nennt sich selbst: es ist Ariel; IV, 1, 167 lesen wir:

Ay, my commander. when I presented Ceres,
I thought to have told thee of it .

Darum singt Ceres: denn schon der Darsteller des Ariel muß ein stimmbegabter Knabe sein. Darum tritt Ceres erst als zweite auf: denn Ariel braucht Zeit für seine Verwandlung, ehe er in anderer Gestalt wieder auf der Bühne erscheinen kann. Dover Wilson¹⁾ vertritt die gut begründete Auffassung, die Masque sei nachträglich eingeschoben, und zeigt, wie die Doppelrolle Ariels bestimmend auf die Struktur der Szene eingewirkt hat. — Auch die Rolle Junos zeigt Liedeinlagen. Unter den 15 Darstellern singt außer Ariel nur Stephano. Zwar fordert kein weiterer Umstand in Stephano einen besonders jugendlichen Schauspieler. Doch die beiden Rollen gemeinsame Liedeinlage berechtigt uns, die Darsteller für identisch zu erklären, da kein Grund dagegen spricht. — Die Partie der Iris fordert einen weiteren Knaben. Trinculo konnte sie übernehmen, denn für die Rolle eines Jester paßt ein jugendlicher Darsteller, und das Drama spricht von seiner zarten Gestalt.

Wenn wir Prosperos Worte lesen (IV 1, 57):

Now come, my Ariel! bring a corollary.
Rather than want a spirit . . .

und in Betracht ziehen, daß eine große Verwandlungsfähigkeit dem Gedanken des Wunderbaren, also der Natur der Geister, entsprechen muß, so ist die Annahme einer Identität der Nymphen und Schnitter

¹⁾ The Works of Shakespeare, ed. by Sir Arthur Quiller-Couch & John Dover Wilson, Bd. 1, S. 81.

mit den anderen Geistern durchaus berechtigt. Über ihre Zahl werden wir kaum unterrichtet. In IV, 1c werden vier Hundegeister mit Namen genannt: Mountain, Silver, Fury, Tyrant; III, 3 sind vier Darsteller gut ausreichend, die Obliegenheiten der Geister zu erfüllen; ebenso genügen je zwei Nymphen und Schnitter für den Erntetanz. Die Statistenrollen fordern demnach eine große Anzahl jugendlicher Darsteller.

Adrian und Francisco muß die Rolle der Matrosen zugeteilt werden. In I, 1 tritt König Alonso mit seinem Gefolge auf, zugleich die Matrosen. Sie fehlen bei seinem nächsten Auftritt in Akt II, und nun umschließt das Gefolge Adrian und Francisco.

Es wird I, 2, 43 ein Sohn Antonios genannt. Augenscheinlich ist also eine weitere Figur geplant gewesen. Es liegt nahe, zu denken, die Streichung könne aus Gründen der Schauspieler-Ökonomie erfolgt sein.

<i>The Tempest</i>	I					II		III			IV			V
	1		2			1	2	1	2	3	1			1
	-6	-e	-319	-376	-e					-20	-e	-51	-165	-e
Alonso .		A	.	.		A	.	.	.	A	A	.	.	A
Sebastian .	.	B	.	.		B	.	.	.	B	B	.	.	B
Prospero	.		C	C	C		C	.	C	C	C	C	C	C
Antono.	.	D	.	.		D	.	.	.	D	D	.	.	D
Ferdinand	.	E	.	.		E	.	E	.	.	E	E	.	E
Gonzalo	.	F	.	.		F	.	.	.	F	F	.	.	F
Adrian		G	.	.	.	G	G	.	.	G
Francisco		H	.	.	.	H	H	.	.	H
Caliban	J		.	J	J	J	J
Trinculo	c	c	c	c
Stephano	d	d	d	d
Master of a Ship	K	K
Boatswain	L	L	L
Miranda .	.	.	a	a	a	.	.	a	.	.	a	a	.	a
Ariel	b	.	b	b	.	b	.	b	b	.	b	b
Iris	c	.	.
Ceres	b	.	.
Juno	d	.	.
Nymphs	—	.	.
Reapers	—	.	.
Other Spirits	—	.	.	—	.
Mariners . .	GH	GH
Attendants	.	—	.	.	.	—	.	.	.	—	—	.	.	.

Das Stück ist zuerst in der Folioausgabe von 1623 gedruckt. Der Umstand, daß im Personenverzeichnis die Geister nicht genannt sind, die in III, 3 und IV, 1c auftreten, stützt die Annahme, ihre Darsteller seien identisch mit denen der Geister in III, 3b.

King Henry the VIIIth.

Nur zwei Frauen treten gleichzeitig auf. Doch sind wenigstens drei Darsteller weiblicher Rollen nötig, da von II, 3 zu II, 4 die Aufeinanderfolge der Auftritte eine unmittelbare ist: Queen Katharine betritt gleich nach dem Fortgang Anne Bullens und der Old Lady die Bühne. Die Darsteller dieser drei Figuren genügen zur Übernahme aller anderen in Frage kommenden Rollen: Patience, die Frauen des Gefolges in III, 1 und die stumm auftretenden Edelfrauen in IV, 1 und V, 5.

Für die Mindestzahl der erwachsenen Spieler ist V, 3 mit zehn Teilnehmern maßgebend. Doch sind an Hauptfiguren in dieser Szene nicht vertreten Cardinal Wolsey, Campeus und Lovell. Ersterer findet im Chancellor seinen Darsteller. Die Aufeinanderfolge der Auftritte von III, 2 zu IV, 1 ist nicht unmittelbar, wie auch Sir Thomas Lovell Zeit findet, sich zwischen V, 1 und V, 2 in den Keeper zu verwandeln, Campeus in Cromwell von III, 1 zu III, 2. Da nur diese drei unter den zehn Figuren von V, 3 überhaupt für eine Übernahme der genannten Rollen in Frage kommen können, ist es zum mindesten auffallend, wie sorgfältig der Dichter alle Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt hat.

V, 2, die Szene, die dem Auftreten der Höchstzahl der Spieler vorausgeht, weist nur eine Figur auf, die nicht in V, 3 vorhanden wäre: den Dr. Butts. Er verläßt die Oberbühne nach Schluß der Szene, und nun ziehen auf der Unterbühne die Teilnehmer an der Sitzung herein. Der König, der erst später auf die Bühne kommt, ist für die Übernahme der Rolle durch seine Anwesenheit in V, 2 ausgeschaltet. So bleibt für Butts derjenige Spieler, der als Letzter im Zuge das Sitzungszimmer betritt: Cromwell.

In der Zahl der auftretenden Spieler reicht IV, 1 mit acht Figuren am nächsten an V, 3 heran. Drei der acht Personen, Garter King-at-Arms und zwei Gentlemen, finden sich nicht unter den zehn Spielern dieser Szene. Es bietet sich jedoch keine Schwierigkeit,

King Henry the VIIIth

Pr.	I				1	II				1	III				IV		V					Ep
	1	2	3	4		2	3	4			1	2			1	2	1	2	3	4	5	
	-120 -e					-63 -86 -e					-85 -350 -e				-56 -e		-56 -79 -157 -e					
King Henry	A	A	.	.	A	A	A	.	.	A	A	A	A	A	A	A
Cardinal Wolsey	G	G	G	.	.	G	G	G	G	G	G	G	G
Cardinal Campeius	J	J	J	J
Capucius	A
Granmer	B	B	.	B	B	B	B
Duke of Norfolk	C	C	C	.	C	C	.	.	.	C	C	.	C	C	C	C	C
Duke of Buckingham	E	E	.	E
Duke of Suffolk	D	.	.	D	D	.	.	.	D	D	.	D	.	D	.	D	.	D	.	D	D
Earl of Surrey	E	E	.	E	E	.	.	.
Lord Chamberlain	F	F	F	.	F	.	F	F	F	F	F	.	.	.
Lord Chancellor	G	G
Gardiner	H	H	.	.	H	.	.	H
Bishop of Lincoln	C
Lord Abergavenny	B	B
Lord Sands	H	H	H
Sir Henry Guildford	C
Sir Thomas Lovell	K	K	K	K	K	K	K	K	K	.	.
Sir Anthony Denny	F
Sir Nicholas Vaux	D
Cromwell	J	J	J	.	.	.
Griffith	E	E
Doctor Butts	J
Garter K.-at-Arms	F	F	.
Surveyor to Buckingham	J
Brandon	H
Sergeant	D

[illegible]

aus diesen zehn in dem Chamberlain, dem König und Cranmer Darsteller für sie zu finden.

Die weiteren Figuren treten nur episodisch, teils nur in einer Szene auf, was ihre Verteilung auf die zehn Spieler sehr erleichtert.

Unter den zahlreichen Statisten finden sich einige Rollen, die füglich ein Spieler der Truppe übernehmen mochte: so der Diener in I, 4, ein Schreiber in II, 4, ein Herr in III, 1, zwei Frauen ebendort und der Bote in IV, 2. Es fällt die Anzahl der Knaben auf, die durch die Rollen der Statisten verlangt werden.

Im Verlauf der Untersuchung hat sich erneut gezeigt, daß die Schauspieler-Ökonomie der Praxis in den alten Drucken manche Spur hinterlassen hat. Nicht mit der gleichen Wahrscheinlichkeit waren Nachweise zu erwarten über Änderungen, welche die Ökonomie im ursprünglichen Plan des Dichters hervorgerufen hat. Doch finden sich deutlich zwei Stadien im Text mancher Dramen wie Henry VI., Henry IV., Henry V., Much Ado, Antony and Cleopatra. Das erste Stadium ist in den alten Bühnenanweisungen erstarrt und zeigt die Figurenfülle, die der Dichter ursprünglich geplant hatte; das zweite findet im Text der Dramen Ausdruck und weist die Streichungen auf, welche die Ökonomie den Dichter vorzunehmen gezwungen hat.

Auffälligen Einzelheiten in der Figurenführung glaubten wir oft zu begegnen. Es fanden sich wieder und wieder verspätetes Auftreten, verfrühte Abgänge und auffällige Motivierung derselben; das Fehlen von Figuren in Szenen, wo man sie hatte erwarten sollen, das ganzliche Verschwinden: — Einzelheiten, die den Gedanken an eine dort wirksame absichtliche Forderung der Ökonomie nahelegten.

Doch schwerer zu fassen und zu deuten sind die scheinbaren Hinweise auf die Zusammenlegung von Rollen im Text selbst. Sie zerfließen vor der Formulierung. Gewiß ist es nicht zu beweisen, daß Shakespeare bei der Zeichnung des Narren an seine Identität mit Cordelia gedacht hat. Da tritt die Methode in festen Schuhen nieder, was kaum sichtbar als Zeugnis aufkeimen will.

Dagegen wirkt klar und offen das Wort Costards «Every one pursents three», die Forderung Bottoms «Let me play the Lion too», die Erinnerung Ariels «When I presented Ceres» u. a. Da zeigt sich dieselbe Praxis wie auf den Titelblättern der primitiven Dramen.

Dem offenkundigen Mangel an Kräften gegenüber verrät der Dichter das Bestreben, durch Häufung von Eigennamen eine größere Fülle von Figuren vorzutauschen. Der entrüstete Dromio ruft vor der Tür des Hauses sechs Mitbedienstete an, bis schließlich eine siebente, Luce, unsichtbar zu ihm spricht. In *Measure for Measure* gibt der Herzog dem Friar Peter Aufträge an die verschiedensten Herren der Stadt, die dem Zuschauer gänzlich unbekannt sind und bleiben. Ein gerade eintretender Statist wird mit einem weiteren Namen belegt; doch darf ihm keine Rede zugeteilt werden, also steht wohl kein Spieler mehr zur Verfügung. — In *Romeo and Juliet* sollen gar 13 Damen zum Festmahl eingeladen werden.

Ein Vergleich der Einzelresultate ergibt¹⁾, daß die Zahl aller notwendigen Spieler im Drama schwankt zwischen 6 und 15. In der Regel hält sie sich zwischen 11 und 14, so daß der Durchschnitt sich auf 12,6 stellt.

Im Verhältnis ist der Unterschied in der Zahl der erwachsenen Spieler noch größer: sie wechselt von 4 : 12 mit einem Durchschnitt von 9,4 für ein Drama.

Am stetigsten verläuft die Kurve der Knaben zwischen 2 und 5. Der mittlere Bedarf ist 3,3.

Für die Größe und Zusammensetzung der Shakespeareschen Truppe ergeben sich daraus Folgerungen; Forderungen, die ein Durchschnittsminimum darstellen müssen. Die Truppe mußte mindestens 13 spielende Mitglieder umfassen: zehn Erwachsene und drei Knaben. Auf Grund der vorstehenden Untersuchung läßt sich fast mit Gewißheit sagen, daß sie nie für eine irgend nennenswerte Zeit unter dieses Minimum gesunken sein kann.

In zwölf Dramen, also einem Drittel aller Fälle, steigt der Gesamtbedarf über 13 hinaus bis zu 15, — in acht Dramen der Bedarf an Erwachsenen über zehn bis zu zwölf —, in 14 Dramen der Bedarf an Knaben über drei bis zu fünf. Dies letzte Resultat gibt besonders zu denken. Wenn in 14 von 37 Dramen die Durchschnittsforderung überschritten, in 16 erreicht wird, und wenn in den sieben restlichen Fällen, wo die Zahl sich unter dem Mittel hält, ausschließlich der historische Stoff²⁾ und die besonderen Ver-

¹⁾ cf. Tafel I

²⁾ cf. Rudolf Fischer, *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie von ihren ersten Anfängen bis zu Shakespeare*, S. 179.

hältnisse des Pericles, nicht aber die Ökonomie solches zu bewirken scheinen, so laßt sich mit größter Wahrscheinlichkeit die Behauptung aufstellen, daß Shakespeares Truppe in der Regel vier Knaben zählte.

Damit wurde zwischen Erwachsenen und Knaben ein durchschnittliches Verhältnis von 9:3 erreicht.

Es ist aber auch die Gesamtzahl 17 keineswegs zu hoch gegriffen in Anbetracht dessen, daß Shakespeare verschiedentlich mit zwölf Erwachsenen und fünf Knaben rechnet.

Die eingangs erwähnten historischen Belege über die Größe der Truppe mußten ein Minimum für die Zahl der Sharers ergeben, da es sich bei diesen Zahlen nur um die rechtmäßigen Vertreter der Truppe handeln kann. Der Durchschnitt stellt sich auf 8,5. Die Resultate der vorliegenden Untersuchung erweitern unsere Kenntnis über die Größe und Zusammensetzung der Truppe insofern, als dem Durchschnittsminimum an Sharers ein solches für die Gesamtzahl der Spieler wie für die Knaben zur Seite gestellt wird. Für die Hirelings laßt sich daraus ein Minimum von 1—2 erschließen. Sie scheinen demnach prozentual den kleinsten Teil der Truppe ausgemacht zu haben.

Chronologisch betrachtet zeigen die Kurven keinerlei Entwicklung an. Die Höhepunkte des Gesamtbedarfs liegen sowohl im Anfang wie im Schluß. Auch ist nicht gegen das Ende der Schaffensperiode des Dichters ein häufigeres Übersteigen des Durchschnitts zu beobachten. Für die Zahl der Erwachsenen und der Knaben fallen die Resultate ähnlich aus. Ebenso scheint der Bedarf an Statisten nicht durch die Zeit der Abfassung des Dramas beeinflusst¹⁾.

Es laßt sich auf dieses Ergebnis die Annahme stützen, daß die Zahl der King's Men von 1590—1615 eine relativ feststehende war. Wie stellen sich zu dieser Folgerung die Belege über die Größe der Truppe in den Jahren nach Shakespeare?

1623 werden als Darsteller von Webster's «Duchess of Malfi» elf Spieler genannt²⁾;

1624 müssen elf Hauptspieler aus «The Spanish Viceroy» ein Unterwerfungsschreiben an Sir H. Herbert richten³⁾;

¹⁾ Es ist der Zahlung die Häufigkeit der Auftritte zugrunde gelegt, da die Zahl der Statisten nicht festzustellen ist

²⁾ Collier, History a. a. O., I. 429.

³⁾ Maas, a. a. O., S. 122.

- 1625, 27. März, erhalten 15 Spieler eine Aufwandsentschädigung für Mantel¹⁾;
 1625, 24. Juni, wird ein Patent erlassen für zwölf Spieler²⁾;
 1628, 24. November: eine Liste von Spielern für Ford's «*Lover's Melancholy*» umfaßt 17 Namen³⁾;
 1629, am 6. Mai, wird 14 Spielern Tuch gewährt⁴⁾;
 1635 umfaßt die Gesellschaft zwölf Sharers⁵⁾;
 1636, am 17. Mai, erhalten 18 Mitglieder einen Reisepaß⁶⁾.

Offensichtlich sind in den Belegen von 1624, vom 24. Juni 1625 und der Zahl aus dem Jahre 1635 nur die Sharers genannt. Die Zahl 12 scheint einen kleinen Zuwachs anzuzeigen. Die übrigen Zahlen übersteigen nur um einen Spieler die Ziffer, die wir berechtigterweise für Shakespeares Zeit schon annehmen durften.

Infolge des Mangels einer sichtbaren Entwicklung ist von den Resultaten der Untersuchung keine Hilfe für die noch fragliche Datierung mancher Dramen, wie «*All's Well*», zu erwarten.

Für eine kleine Zeitspanne innerhalb der ganzen Schaffensperiode des Dichters lassen sich nur mit größter Vorsicht Rückschlüsse auf die Verhältnisse der Truppe machen. Am konstantesten bleiben alle drei Kurven in der Zeit zwischen der Abfassung des «*Titus Andronicus*» und «*Merchant of Venice*», also etwa in der ersten Hälfte der neunziger Jahre. Doch dürften wir auch für diese Zeit eher 15 als (nach der Kurve) 14 Spieler annehmen, da elf Erwachsene und vier Jungen verschiedentlich benötigt werden.

Zwischen der Entstehung von «*Julius Caesar*» und «*Othello*» einschließlich muß die Truppe mehrere gute Sanger besessen haben. Sonst hätte Shakespeare aus ökonomischen Gründen nicht in jedem dieser Dramen Lieder einlegen dürfen, teilweise in größerer Zahl, wie in den sich folgenden Stücken «*As You Like It*» und «*Twelfth Night*».

Ebenso werden der Truppe eine Zeitlang ein oder zwei Walliser angehört haben⁷⁾, von etwa 1597/98—99/1600.

Interessant ist die Übereinstimmung, die so zur wechsel-

1) Fleay, *History of the Stage*, S. 387.

2) Collier, *History a. a. O.*, I, S. 435.

3) J. Ford, *Works* ed. Gifford, I, S. 6.

4) Malones *Variorum*, III, 60, 4.

5) Fleay, *London Stage*, S. 327.

6) Maas, *a. a. O.*, S. 180.

7) cf. Wolfgang Keller, *a. a. O.*, S. 9, Einleitung zu Heinrich IV.

seitigen Stütze wird, zwischen der Behauptung Gregs¹⁾, die erste Quarto der M. W. gehe auf das verräterische Diktat des Host zurück, und dem diesbezüglichen Resultat meiner Untersuchung. Greg stellt fest, daß nicht nur die Reden des Host weit besser wiedergegeben sind als die eines anderen Spielers, sondern auch die Szenen, in denen er auftritt, im Gegensatz zu allen anderen relativ korrekt überliefert sind. Die vorliegende Untersuchung hat entsprechend gezeigt, daß dem Darsteller des Host keine weitere Rolle zugewiesen werden konnte.

Die Annahme von Dower Wilson²⁾, Juliet sei in Meas. f. Meas. in der letzten Szene nicht aufgetreten und ihre Rolle Mariana Francisca zugefallen, ist nach den Verhältnissen dieser Szene durchaus haltbar. Auf Juliets Anwesenheit wird im Text nicht hingewiesen und die Bühnenanweisung mag bei einer Kürzung des Dramas, für welche dieser Herausgeber manchen Beweis erbringt, mit durchgeschlupft sein. Zu weitgehend aber ist die Vermutung, in dieser Szene sei die Kürzung eben aus Gründen der Schauspieler-Ökonomie erfolgt. Denn die Forderung von drei Knaben, die Juliets Anwesenheit V, 1 notwendig macht, hält sich noch um wenig unter der Durchschnittszahl jugendlicher Darsteller, welche die Resultate dieser Untersuchung erschlossen haben.

Die Folio scheidet Shakespeares Dramen in Comedies, Histories und Tragedies. Vergleichen wir unter diesem Gesichtspunkt die Einzelresultate der verschiedenen Dramen miteinander³⁾.

Die Gesamtzahl der Figuren⁴⁾ beträgt im Durchschnitt für ein Drama 29. Diesem Durchschnitt zunächst halten sich die Tragödien mit mehr oder minder großen Schwankungen. In den Komödien ist das Mittel nur 22, und die Kurve verläuft relativ stetig. Auch die Historien halten sich ziemlich auf gleicher Höhe, doch der Durchschnitt steigt auf 38. Der Dichter wird also durch seinen Stoff in der Figurenzahl erheblich beeinflusst. Die Gründe sind einleuchtend. Die Handlung der Komödie ist meistens schlicht und einfach; ihre Durchsichtigkeit gewinnt, je weniger Personen in ihr beschäftigt sind; das Milieu ist bürgerlich, romantisch. — Die Historie dagegen führt in Königspaläste und auf Kriegsschauplätze; sie bringt Parlamentssitzungen und Schlachtgetümmel auf

¹⁾ W. W. Greg, *Shakespeare's Merry Wives of Windsor*, 1602, Oxford 1910

²⁾ *New Shakespeare*, Bd. IV, S. 130, 155

³⁾ cf. Tafel II.

⁴⁾ d. h. aller Personen, die durch einen Spieler darzustellen sind.

die Bühne. Jede Partei muß ihre Anzahl Anhänger stellen. — Zwischen Historie und Tragödie ist die Grenze fließend. Soweit die Tragödie ihren Stoff der Geschichte entnimmt und der geschichtliche Lauf der Geschehnisse die Grundlage der Handlung bildet, gilt für sie, was für jene Geltung hatte. Doch sowie das historische Moment mehr zurücktritt oder ganz ausgeschaltet ist, senkt sich die Figurenzahl. Eine Ausnahme macht hier «Timon of Athens».

Für die Zahl der Statisten müssen die gleichen Gründe richtunggebend sein. Nur ist hier die Auswirkung noch schroffer, so daß für die Komödie das Mittel um zwölf unter den allgemeinen Durchschnitt sinkt. — Anders liegt das Verhältnis bei den Knaben. Rudolf Fischer weist schon in seiner Untersuchung «Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie von den ersten Anfängen bis zu Shakespeare» darauf hin, daß der große Dramatiker «am politischen Stoff die Frauen mehr in begleitender Stellung verwendet»¹⁾. Fischer stellt das politische Drama in Gegensatz zum familiären. Hier läßt Shakespeare mit feinem Gefühl die Frauen in führender Stellung erscheinen. Diesem Unterschied gibt auch die Kurve Ausdruck: in der Komödie finden sich die meisten Knaben verwendet, während der Bedarf in Historien und Tragödien unter den Durchschnitt sinkt.

Für die dramatische Kunst Shakespeares legen diese Zahlen ein beredtes Zeugnis ab. Eine nähere Untersuchung und Würdigung nach dieser Hinsicht muß einer mehr ästhetisch-kritisch als buhmentechnisch gerichteten Arbeit vorbehalten sein. Doch auch wir können nicht umhin, einen Augenblick in Bewunderung innezuhalten vor einer Kunst, die, an großen Gesichtspunkten sich orientierend, doch die kleinen Mittel im Auge behält und mit ihnen durch überaus geschickte Verwendung die schönsten Wirkungen erzielt.

Da der Dichter in seiner Figurenzahl sich ganz vom Stoff leiten läßt, er diesen Stoff aber aufgreift, wo er ihn eben findet, so muß im Zusammenhang mit dieser Frage ein kurzer Blick auf die Quellen²⁾ sich anschließen.

Wenn eine Erzählung, eine Novelle dem Stoff zugrunde liegt, so finden sich alle Gruppen in gemäßigter Zahl vertreten, einem Stoff entsprechend, der doch vorwiegend die Werke der familiären Gruppe stellen wird.

¹⁾ Fischer, a. a. O., S. 179.

²⁾ Die Dramen haben der größeren Klarheit wegen etwas summarisch eingereicht werden müssen.

Maßig sind die Zahlen auch dort, wo ein älteres Stück als Quelle dient. Shakespeare hielt sich dann besonders treu an seine Vorlage. So zeigt selbst King John, obschon eine Historie, nur 25 Figuren.

Und doch findet sich im «Timon», obschon er die — fluchtige — Überarbeitung eines fremden Stuckes ist¹⁾, eine so hohe Figurenzahl, daß sie ihn ganz aus der ihn umgebenden Gruppe von Dramen gleicher Stoffgattung heraushebt. Diese Reihe unwichtiger Figuren sind wohl das Werk eines Dichters, der es nicht versteht, das Interesse kräftiger auf wenige, aber wichtige Figuren zu konzentrieren. Rudolf Fischer zeigt, wie dem jungen Marlowe der gleiche Fehler anhaftet, während der reife Dichter ihn meistert. Auch Shakespeare hatte mit einer kleineren Anzahl von Figuren eine klarere Exposition geschaffen und dann alles Überflüssige fallen gelassen im Interesse einer geschlossenen, wirksamen Handlung. Seine Hand findet sich aber fast nur in der Herausmeißelung des Hauptcharakters²⁾. Somit liegt in der unvermuteten Figurenfülle ein erneuter Beweis für die fluchtige Überarbeitung des Dramas, in das die plastisch vortretende Gestalt Timons gar nicht passen will.

Die Chroniken bedingen ohne weiteres eine größere Fülle von Figuren. Sie nennen viele Namen, die der Dichter mit herübernehmen muß, vor allem ein Dichter, der so treu zu seiner Quelle hält wie Shakespeare. Wo Chronik und älteres Drama zusammenwirken, scheinen sich die Steigerungen, die der historische Stoff hervorruft, nicht so deutlich zu zeigen.

Von besonderem Interesse ist der «Pericles». Die Gesamtzahl der Figuren, der Statisten, der Knaben hat nichts Auffälliges. Sie stimmt nach Stoff und Quelle zu den übrigen Dramen gleicher Gattung. Aber alle diese Figuren lassen sich so aufteilen, daß sechs Spieler — vier Erwachsene und zwei Knaben — zur Darstellung genügen. Das ist ein neuer Beweis, wenn es deren noch braucht, für den geringen Teil, den Shakespeare am «Pericles» hatte. Jedenfalls ist die Struktur des Ganzen nicht von ihm. Wenn nicht die Ergebnisse der Untersuchung gegen eine im Laufe der Zeit erfolgte nennenswerte Zunahme der Truppenstärke sprachen, und wenn nicht mancherlei Anzeichen den Vorarbeiter Shakespeares unter seinen Zeitgenossen vermuten ließen, so könnte man versucht sein, aus der geringen Spielerforderung auf ein möglichst hohes Alter des ursprünglichen Stückes zu schließen. Wie die Dinge liegen,

¹⁾ cf. Delius, Sh.-J. II, Über Shakespeares Timon of Athens, S. 335ff.

²⁾ cf. Wolfgang Keller, Einleitung zu Timon of Athens.

folgt klar und deutlich aus der kleinen Gesamtforderung, daß der «Pericles» ursprünglich für eine unbedeutende Truppe von geringer Stärke geschrieben ist.

Als Mitarbeiter Shakespeares wird vor allem George Wilkins vermutet. Von ihm ist uns nur ein einziges Drama als selbständige Arbeit erhalten «The Miseries of Enforced Mariage». Dort verwendet er eine mäßige Zahl Figuren, etwa 20, und fast keine Statisten; die drei Frauenrollen bedingen zwei Knaben. Aber in der Schlussszene führt die glückliche Lösung immerhin nicht weniger als neun Personen zusammen, also mehr als das Doppelte des Pericles. Somit läßt sich aus dieser Untersuchung kein Beitrag zur Frage der Identität des Verfassers von The Enforced Mariage und Pericles geben.

Im Leben einer Theatertruppe treten Ereignisse ein, die verstärkt auf die Notwendigkeit der Schauspieler-Ökonomie hinweisen. Wenn in London die Pest herrschte und wegen der Ansteckungsgefahr die Theater geschlossen wurden, dann zog die Truppe auf das Land und in die übrigen Städte. Doch nicht alle Mitglieder der Truppe schlossen sich an. Wir wissen, daß die Travelling Companies weniger Leute zahlten als die in London spielenden. Tucker Murray schätzt die Zahl auf etwa 10—11¹⁾. Nun ist wohl bekannt, wann Sh.s Truppe auf Reisen ging, welche Städte sie besuchte. Doch leider sind die Namen der Stücke nicht erhalten, die sie auf diesen Reisen aufzuführen pflegte. Nur das Titelblatt der ersten Quarto des Hamlet enthält den Zusatz: «As it hath bene diuerse times acted by his Highnesse seruants in the Cittie of London as also in the two Universities of Cambridge and Oxford, and elsewhere.» Vielleicht entstammt diesen Aufführungen die Kürzung, die das Auftreten von Rossencraft und Gilderstone in der figurenreichsten Szene streicht.

Es wäre interessant, feststellen zu können, ob etwa die Dramen, die eine relativ hohe Anzahl Spieler verlangen oder viele Knaben bedingen, in dem Repertoire der reisenden Truppe fehlten. Freilich hatte man auch die Möglichkeit, einzelne Episoden aus der Handlung zu streichen, um damit zugleich die Aufführungsdauer zu kürzen und Darsteller zu sparen.

Zu einer Anspannung aller Kräfte mußte es dagegen führen, wurde die Truppe bei einem Feste zur Mitwirkung herangezogen.

¹⁾ Tucker Murray, a. a. O., I, S. 88.

Nun haben schon in der Hauptsache innere Gründe, und zwar solche, die das Gebiet der Schauspieler-Ökonomie berühren, einzelne Dramen als Festspiele ausgesondert. Es sind «A Midsummer Night's Dream», «The Tempest» und «Henry the VIIIth». Besonders das erstere ist ein kostliches Festspiel, leicht und froh, in dem die charakteristischen Elemente, Prunk und Tanz, Lieder und Maskenspiele, zu einem organischen Ganzen verbunden sind. Darum wird man am besten von ihm ausgehend untersuchen, ob ein Gemeinsames, den andern Dramen aber Fremdes, den Festspielen eignet mit Rücksicht auf die Schauspieler-Ökonomie.

Bei der Einzeluntersuchung der Dramen hat es sich seinerzeit gezeigt, daß der Sommernachtstraum eine besonders hohe Zahl Knaben voraussetzt. Vier von ihnen mußten unbedingt unter den Spielern sich befinden; außer diesen traten 3 oder 4 Knaben als Feen auf, die zur Not Nichtschauspieler sein konnten. Sie singen in II, 2, sprechen auch verschiedentlich einige Worte; V, 2 weist ihnen Tanz und Gesang zu.

Im «Tempest» finden wir neben den vier Knaben verschiedene Statisten jugendlichen Alters, die als Geister III, 3 und IV, 16 einen Tanz aufführen.

«Henry the VIIIth» setzt drei Knaben als Mitglieder der Truppe voraus. Außer ihnen beteiligen sich verschiedene Damen und Edelfrauen am Tanzfest des Kardinals; bei den Aufzügen finden sich singende Chorknaben, Damen und Grafinnen; im Traumbild der sterbenden Königin tanzen sechs Geister.

Es tritt demnach in den Festspielen klar hervor eine über das erfahrungsgemäße Höchstmaß hinausgehende Forderung an Knaben, die vor allem singend und tanzend sich betätigen mußten. In der Kurve kommt dies nicht zum Ausdruck, weil es sich ja meistens um Statisten handelt. Der Dichter war also besonderer Hilfskräfte bei festlichen Gelegenheiten sich bewußt, wenn er diese Forderung zu stellen wagte. Die Anwesenheit des Hofes bei den Festspielen ist als sicher anzunehmen. Er besaß jugendlich schauspielerische und gesangliche Kräfte in den Children of the Chapel, späteren Children of the Queen's Revels und ihren Nachfolgern in der höfischen Gunst. Was ist schließlich natürlicher, als daß sie auf Befehl Elisabeths oder Jacobs bei Festspielen mitwirkten? Entsprechend der Abfassungszeit der Dramen müssen wir die Hinzuziehung einer Kindertruppe unter beiden Herrschern annehmen.

Dies Charakteristikum eines Festspiels findet sich noch in vier

anderen Dramen «Love's Labour's Lost», «The Merry Wives of Windsor», «As You Like It» und «Winter's Tale». «Love's Labour's Lost» ist nach dem Titel der Q 1 verbessert und vermehrt 1597 zu Weihnachten vor der Königin aufgeführt worden. Es hat neben fünf schauspielerisch tätigen Knaben in dem Maskenspiel Sanger zu stellen für den Wechselgesang zwischen Frühling und Winter. — Die «Merry Wives» sollen einem Befehle Elisabeths ihr Leben verdanken. Wenn das Tatsache war, so wurde das Stück wohl auch zuerst dem Hof gezeigt; es mußte also mehr oder minder den Charakter eines Festspiels tragen. Er findet sich gewahrt in dem Maskenspiel des V. Aktes. Dort singen und tanzen Feen, die auch V, 4 schon auftreten. Außer ihnen bedingt das Stück noch vier Knaben. Da Shakespeare in dieser Einzelheit keiner Quelle folgte, scheint das Drama mit einer gewissen Absichtlichkeit für eine Festaufführung drapiert zu sein. — «As You Like It» konnte zu einer Hochzeit gespielt worden sein. Die vielen Liedemlagen, vor allem der etwas steif feierliche Schluß mit dem Auftreten Hymens wirken so absichtlich. Freilich ist dabei in Betracht zu ziehen, daß bis auf Hymens Erscheinen fast jede Einzelheit in der Quelle sich vorzeichnet findet. Doch erinnert auch die Forderung von fünf Knaben, das Auftreten singender Pagen, der Tanz zum Schluß an die Verhältnisse der Festspiele. — In «Winter's Tale» wird ein Fest selbst auf die Bühne gebracht, ein Schäferfest mit Spiel, Gesang und Tanz. Die Quelle gibt nicht mehr als eine fluchtige Notiz, die Shakespeare weiter ausbaut nach Art der höfischen Maskenspiele. An einem ländlichen Tanz beteiligen sich zwölf Personen. Die nur bei dem Fest auftretenden weiblichen Figuren Mopsa und Dorcas singen einen Wechselgesang.

Wenn auch Shakespeare in vielen dieser Stücke ein Nachahmer zeitgenössischer Dramatiker war, so bleibt doch die ungewöhnliche Forderung an Knaben zu erklären. Denn gewiß hat der Dichter nie ein Drama geschrieben, das er mit seinen Hilfsmitteln nicht voll und ganz aufzuführen imstande war.

Ein Vergleich der sieben Dramen zeigt, daß die zuerst genannten drei gewiß schon bei ihrer Abfassung vom Dichter als Festspiele geplant sind. Die charakteristischen Szenen und Bilder wachsen natürlich aus der Struktur des Ganzen hervor. Im «Sommernachts- traum» bilden sie sogar eine unlosliche Einheit. Zwischen beiden Gruppen stehen die «Merry Wives», in denen zwar das Feenspiel aus der Anlage hervorgeht, aber nicht unschwer vereinfacht werden

kann, um es den Darstellungsmöglichkeiten der Truppe anzupassen. — In den restlichen Dramen lassen sich die besonderen Darbietungen in Form von Tänzen, Liedern und Maskenspielen leicht aus der Aufführung streichen, so daß wir vielleicht diese Partien als den Teil ansehen sollten, um den «Love's Labour's Lost» bei seiner Revision vermehrt worden ist. Möglicherweise sind auch «As You Like It» und «Winter's Tale» erst nachtraglich zu einem Festspiel umgearbeitet.

Auf jeden Fall erleichterte die Möglichkeit der Streichung die Aufführung der Stücke in der Reisezeit der Truppe.

Festspiele und Hofaufführungen sind nicht ohne weiteres gleichzusetzen. Wir wissen, daß auch «Othello», «Henry IV», «Julius Caesar», «King Lear» und andere vor dem Hofe aufgeführt worden sind. Doch steht zu erwarten, daß die Festspiele besonders gern und häufig dem hofischen Zuschauerkreis gezeigt wurden. Das scheint sich bestätigt zu finden in den karglichen Angaben, die uns erhalten sind. Von 1593—1613 verzeichnet Shakespeares Truppe 160 Hofaufführungen. 37 sind namentlich bekannt, davon 16 bzw. 17 Shakespearesche Stücke. Unter ihnen finden sich je zweimal die «Merry Wives», «The Tempest» und «Winter's Tale», einmal «Love's Labour's Lost». Die genannten Festspiele stellen demnach einen ziemlich hohen Prozentsatz der namentlich bekannten Hofaufführungen dar.

The Art-form of the Elizabethan Sonnet Sequence and Shakespeare's Sonnets.

By

Sir Denys Bray.

1. *The sequence the artistic whole among Elizabethans, not the sonnet*: — In the second part of his *Shakespeares Sonette*¹⁾ the late Dr. Rudolf Fischer subjected the art-form of the Shakespeare sonnet to a suggestive study, more especially in relation to its Italian prototype and the Miltonic sonnet which was to oust it. Unfortunately the Shakespeare sonnet to Dr. Fischer is essentially an *Einzelsonett*: «*Es handelt sich auch nur um das Einzelsonett, sofern man diese Gedichte als absolute Poesie genießen will, denn der Gesamtzyklus ist zwar ein historisches Faktum, aber eine ästhetische Fiktion. Der Dichter hat ihn weder beabsichtigt, noch absichtslos geschaffen. Er hat gedichtet, wenn er intuitiv wollte, nicht aber wenn er zur stofflichen Komplettierung sollte.*»²⁾ Hence, though he recognises few inseparable sonnet pairs and one or two clusters, he throughout treats the isolated sonnet as a self-sufficient whole, a work of art complete in itself, thus missing the very quality — peculiarly its own — which is at the back of its difference in form from the Miltonic sonnet, with which he contrasts it. So does Mr. J. M. Robertson in his masterly *Problems of the Shakespeare Sonnets*.³⁾ Yet he lays his finger on its characteristic feature: «*Shakespeare's sonnet-form was well chosen inasmuch as it yields a special lissomness of movement, never excelled before or since.*»⁴⁾ This is admirably put. But it carries a deeper meaning

¹⁾ Wiener Beiträge zur englischen Philologie, LIII, 1925.

²⁾ p. 84.

³⁾ Routledge, 1926.

⁴⁾ p. 279.

than he intended. Shakespeare's sonnet-form, with its lissomeness of movement, was indeed well chosen, for movement was of the very nature of its function. The Miltonic sonnet is immobile, static, statuesque; complete within its 14 lines. The Shakespeare sonnet — indeed Elizabethan sonnet typically — is mobile, reaching out beyond its 14 lines to other sonnets, a moving part of a larger whole. This characteristic of the Shakespeare sonnet has been obscured, partly because we do not read any Elizabethan sequence as a whole, and are therefore hardly conscious of the peculiar sonneteering atmosphere in which Shakespeare wrote; but still more because his sonnets did not come down to us as a sequence but in a disordered chain. And the superb quality of some of the sonnets and their towering preeminence over their fellows, coupled with our neglect of the Elizabethan sequence *qua* sequence, have fostered the lazy assumption that the Shakespearian or Elizabethan sonnet is as complete in itself as the Miltonic sonnet, and prompted all sorts of palliations for apparent short-comings in its art-form. As if the two art-forms were unreservedly comparable! In one essential at least their functions differ radically: the Miltonic sonnet has the immobility of the whole; the Shakespearian sonnet the movement of the organic part. In the final analysis of the Elizabethan art-form it is the sequence, not the *Einzelsonett*, that counts.

2. *The line link.* The Elizabethans were at obvious pains to rise from the *Einzelsonett* to the artistic unity of the sequence. One can see this in the care with which those who piloted their sequence through several editions, like Drayton and Daniel, rearranged the individual sonnets. One can see it even more plainly in their use of mechanical links between them. Just as they were always toying with variations in the rhyme-structure of the sonnet, like a child playing with a new box of bricks, so they experimented with the structure of the sequence, seeking fresh mechanical devices to bind sonnet to sonnet and a collection of sonnets into a whole. Foremost among their devices was the repetition of the last line of a sonnet as the opening line of the next. Donne used it to its uttermost in his *La Corona*, a sequence of seven line-linked sonnets, in which the chain is finally brought to full circle by the repetition of its opening line in the very last line of all. But *La Corona* was written in 1618, some twenty years after the sonneteering vogue had spent itself, and the weaving of its sonnets into a circlet had a definite and very special

object. It is more to our purpose to examine the device in a sequence like W. Smith's *Chloris*, 1596, written when the vogue was at its height. With its two dedicatory sonnets it consists of 51 sonnets. Of these 21 are line-linked. Thus:—

30

.
So hard and dry is my Saint's cruel mind;
These waves no way in her to sink can find.

31.

These waves no way in her to sink can find;
To penetrate the pith of contemplation.

.
Although Erinnyes hunder Hymen's rites,
My fixed faith against oblivion fights

32.

My fixed faith against oblivion fights;
And I cannot forget her, pretty Elf!

.
But still do joy amidst their misery;
With patience bearing Love's captivity.

33.

With patience bearing Love's captivity,
etc.

Crude though the linking is, it is used by eight out of the fifteen Elizabethan sonnet-writers who figure in Sidney Lee's well-known collection ¹⁾, the others being Watson, Barnes, Constable, Daniel, Percy, Griffin and «R. L. Gentleman». Its rigidity is almost unbearable; yet W. Smith went out of his way to intensify it:—

1.

.
O Chloris, weigh the task I undertake!
Thy beauty, subject of my Song I make.

2.

Thy beauty, subject of my Song I make;
O fairest Fair! on whom depends my life:
Refuse not then the task I undertake.

«R. L. Gentleman» actually doubled it in his *Diella*, repeating the two last lines in full:—

¹⁾ Elizabethan Sonnets, Constable, 1904.

31

.
 The first so fair, so bright, so purely precious'
 The last so sweet, so balmy, so delicious'

32.

The last so sweet, so balmy, so delicious'
 Lips, breath, and tongue, which I delight to drink on.
 The first so fair, so bright, so purely precious'
 Brow, eyes, and cheeks, which still I enjoy to think on;
 etc

More often perhaps than not the line link is reproduced unaltered. Thus not a word is disturbed in Constable's eight line links. W. Smith has only one exception: the last line in *Sonnets* 43 *When I more large thy praises forth shall pen* is altered in 44 with a senseless bang to *When I more large thy praises forth shall show*. Whatever his object in changing the rhyme-word, the effect, is to make the link more rigid than ever. But there are other variants obviously due to a desire not merely for variety but for more freedom. Daniel, for instance, whose *Deha* ran through several revised and enlarged editions between 1591 and 1623, introduced appropriate changes in the link, though never in its rhyme-word. In one instance he chose the last line but one for repetition:

6

.
 O had she not been fair, and thus unkind,
 My Muse had slept, and none had known my mind!

7.

O had she not been fair, and thus unkind,
 Then had no finger pointed at my lightness;
 etc.

3. *The half-line link.* Another of Daniel's experiments was the repetition of a half-line—:

37.

.
 If they remain, then thou shalt live thereby!
 They will remain, and so thou canst not die!

38.

Thou canst not die, whilst any zeal abound
 In feeling hearts, that can conceive these lines,
 etc.

Watson tried a similar but more attractive experiment in his *Tears of Fancie*:—

52

.
My glorious Sun, in whom all virtue shrouds,
That lights the world but shines to me in clouds.

53.

In clouds she shines, and so obscurely shineth
That like a mastless ship at seas I wander
etc.

So did B. Griffin in his *Fidessa*:—

22

.
To make amends, fly to Fidessa's heart.

23.

Fly to her heart! hover about her heart,
etc.

In his earliest edition Daniel experimented with half-line repetition outside the rhyming position altogether:—

8.

.
Yet, my soul's sovereign, since I must resign,
Reign in my thoughts! My love and life are thine.

9.

Reign in my thoughts, fair hand, sweet eye, rare voice,
etc.

But the innovation — to our ears far less unpleasant than the ordinary forms of the line link — was dropped after the second edition. Nor did it catch on outside. Watson, it is true, refined on it in one instance, repeating the first half of the penultimate line of sonnet 38 *Here end my sorrows* as the opening of 39. And Barnes played with it in the body of three successive sonnets: 5 line 13 *For liberal pardon* 6 line 6 *To liberal pardon* line 14 *Your love to me* 7 line 1 *Her love to me* But there seems to have been a general feeling that the proper place for the link was the rhyming position.

4. *The rhyme-word link*. Indeed, so long as the rhyming

position was reserved for the link, it was possible to reduce the link to the bare rhyme-word without appreciable loss in linking properties and with obvious gain in æsthetic possibilities. There is no gainsaying the linking efficacy, for instance, of the rhyme-words common to the final sonnets of *Chloris*.—

48.

You that embrace enchanting Poesy,
Be gracious to perplexed Corin's *lines*!
You that do feel Love's proud authority,
Help me to sing my sighs and *sad designs*!
Chloris, requite not faithful love with scorn!
But as thou oughtest, have commiseration.
I have enough anatomized and torn
My heart, thereof to make a pure oblation.
Likewise consider how thy Corin prizeth
Thy parts above each absolute *perfection*!
How he, of every precious thing deviseth,
To make thee Sovereign! Grant me then affection!
Else thus I prize thee, Chloris is alone
More hard than gold, or pearl, or precious stone.

49.

Corin, I know that, in thy lofty wit,
Thou wilt but laugh at these my youthful *lines*;
Content I am, they should in silence sit,
Obscured from light to sing their *sad designs*.
But that it pleased thy grave Shepherdhood,
The Patron of my maiden verse to be;
When I in doubt of raging envy stood:
And now I weigh not who shall Chloris see!
For fruit before it comes to full *perfection*
But blossoms is, as every man doth know:
So these, being blooms, and under thy protection,
In time I hope to ripeness more will grow.
And so I leave thee to thy worthy Muse;
Desiring thee, all faults here to excuse.

Here the linking function is emphasised by a threefold repetition, *lines*, *sad designs*, *perfection*; by the identity of position occupied in the two sonnets by *lines* and *designs*: and by their rarity: for in the whole of *Chloris* *lines* and *designs* recur but once in the rhyming position, and *perfection* not at all. In fact, if a rhyme-word's linking properties were always stressed like this, it would become as rigid as the link.

Such stressing is, however, a great help in analysing the mechanical structure of the Elizabethan sequence, for it reduces the chances of sheer coincidence of design. And nothing perhaps is more helpful here than rarity of rhyme-incidence. For the English language is rhyme-poor and a certain amount of rhyme-repetition inevitable in the seven-rhymed sonnets of the Shakespearean pattern or the fewer-rhymed Elizabethan variants, especially when the subject matter is the same. But the more this law of rhyme-repetition must be held to operate, the less room is there for coincidence when the rhyme-word that is repeated is uncommon or unique. And in appraising the degree of rarity of a rhyme-word, we must of course confine ourselves to its incidence in the particular sequence analysed. Thus *lines* and *designs* are common enough rhymes in themselves; so perhaps is *perfection*; in *Chloris* they are rare. And if the chances of unconscious or subconscious repetition — through that trick of the mind that leads us to employ the same word in consecutive or neighbouring sentences — are not eliminated to the same degree, they become reduced and the probabilities of design raised progressively as the number of uncommon rhyme-word repetitions rises. And the argument of course gathers force when such repetitions occur, as in *Chloris*, side by side with wholly indisputable evidence of wholly deliberate linking in other forms.

5. *The rhyme link.* Now if the rhyme-word link is an experimental break-away from the rigidity of the line link — and this is probable, though proof seems lacking — then the next stage in the evolution would be a mere rhyme link, with sonnet linked to sonnet, as line to line, by the simple process of rhyming. It is hardly possible to establish the linking function of any particular rhyme taken by itself and away from an environment evincing unmistakable design otherwise, so few rhymes are there of distinctive individuality. Nevertheless we get pretty near it when Drayton, for instance, introduces *while-beguile* and *isle-exile* in 24 and 25 of *Idea*, and *corse-remorse* and *course-force* and *'scourse-remorse* in 50, 51 and 52, seeing that both are rhyme-sounds which (common though they are to us) he does not re-employ. One gets perhaps even nearer with a non-recurrent conjunction of rhyme-sounds like *object-check'd* + *bear-wear* and *abject-deck'd* + *fair-despair* in 10 and 11 of *Chloris*, for it covers four out of the fourteen rhyme-sounds in the sonnet.

6. *Composite rhyme links.* Conjunctions of two or more rhymes are indeed valuable indications of the possible presence of deliberate linking. Thus, to revert to W. Smith's closing sonnets, the treble link *lines + designs + perfection* is obviously more telling than any one of them taken singly. There are three possible combinations: rhyme-word plus rhyme-word, e. g. *lines + designs + perfection*; rhyme-word plus rhyme-sound, e. g. *show + (call)*, *Chloris* 12, 13 — the brackets symbolising a common rhyme-sound without a common rhyme-word; rhyme-sound plus rhyme-sound, e. g. *(check'd) + (wear)*, *Chloris* 10, 11. Here again the probabilities of design rise impressively with the rarity of the rhyme combination. In *Chloris*, for instance, the rhyme word *show* figures in six sonnets, and the rhyme-sound *(call)* in four; but the rhyme combination *show + (call)* figures in the consecutive sonnets 12 and 13 only. That is to say, these two sonnets alone have this particular rhyme combination in common, a fact which brings design hardly less into question than the sharing of a unique rhyme-word. And when in *Chloris* with 21 out of its 51 sonnets beyond all dispute deliberately line-linked, we find in addition 13 rhyming pairs, in five of which the common rhymes, simple or composite, do not recur, in three recur but once, and in two but twice, then the conclusion is irresistible that rhyme-word and rhyme-link were planned as deliberately as line-link.

It is only because there is so broad and solid a foundation of line-link in *Chloris* that I have singled it out for a demonstration of the rhyme-link. Similar results, some richer, some poorer, will flow from an analysis of most Elizabethan sequences. Of most, but not of all: *Zephemia* and *Coelia*, for instance, are devoid of rhyme-link, though there's line-link, in the latter. But in no sequence — I place apart the greatest sequence of all — is the linking unbroken from end to end. Everywhere there are breaks, apparently arbitrary in character. Even in *Chloris* a dozen sonnets are unlinked.

7. *Other rhyme patterns.* These breaks, however, are often deceptive, apparent not real. For rhyme-linking is not restricted to consecutive sonnets, though this is its most usual form. Thus it may skip from one sonnet over the next to the third; e. g. in B. Griffin's *Fidessa*, 50 *man* 51 *rest blest* 52 *maid*, is linked by alternate rhymes to 52 *man* 53 *rest blest* 54 *maid*, where *man* and *maid* and the conjunction *rest + blest* are all unique. Or it may

skip over the second and third sonnets to the fourth, e. g. in G. Fletcher's *Licra*, 14 *sight (fan)* 15 (*shime*) 16 *stayed call* 17 *began be (ease) (night)* is linked by fours to 17 *sight (began)* 18 (*thine*) 19 *stayed recall* 20 *began be (please) (white)*, where *stayed* and *call* and the conjunctions *sight + (fan)* and *began + be + (ease) (night)* — which cover four out of the seven rhymes in the sonnet — are unique.

And there is often a tendency towards circular movement — i. e. back rhyming with front — either in the sequence as a whole, as in R. L.'s *Drella*, or in the body of the sequence as in 36—49 of Fletcher's *Licra*.

8. *The echoing rhyme series.* Sometimes the design is much more intricate — too intricate to be displayed without quotation in full. The opening of *Chloris* goes to the making of one particularly good example:—

1.

Courteous Calliope, vouchsafe to lend
Thy helping hand to my untuned Song!
And grace these Lines, which I to write pretend,
Compelled by love which doth poor Corin wrong.

And those, thy sacred Sisters, I beseech,
Which on Parnassus' Mount do ever dwell,
To shield my country Muse and rural speech
By their divine authority and spell

Lastly to thee, O Pan, the shepherds' King;
And you swift footed Dryades, I call!
Attend to hear a swain in verse to sing
Sonnets of her that keeps his heart in thrall!

O Chloris, weigh the task I undertake!
Thy beauty, subject of my Song I make.

2.

Thy beauty, subject of my Song I make;
O fairest Fair! on whom depends my life:

Refuse not then the task I undertake
To please thy rage, and to appease my strife!

But with one smile remunerate my toil;
None other guerdon I, of thee desire.
Give not my lowly Muse new-hatched the foil,
But warmth; that she may at the length aspire

Unto the temples of thy star-bright Eyes;
Upon whose round orbs perfect Beauty sits.
From whence such glorious crystal Beams arise
As best my Chloris' seemly Face befits.

Which Eyes, which Beauty, which bright crystal Beam,
Which Face of thine, hath made my love extreme.

3.

Feed, silly sheep! although your keeper pineth;
Yet, like to Tantalus, doth see his food
Skip you and leap! now bright APOLLO shineth
Whilst I bewail my sorrows in yon wood:

Where woeful Philomela doth record
(And sings with notes of sad and dire lament),
The tragedy wrought by her sister's Lord
I'll bear a part in her black discontent!

That pipe, which erst was wont to make you glee,
Upon these downs whereon you careless graze,
Shall to her mournful music tuned be!
Let not my plaints, poor lambkins, you amaze!
There, underneath that dark and dusky bower,
Whole showers of Tears to Chloris I will pour!

4.

Whole showers of Tears to Chloris I will pour
As true oblations of my sincere love
If that will not suffice, most fairest Flower!
Then shall my Sighs, thee to pity move.

If neither Tears nor Sighs can ought prevail,
My streaming Blood thine anger shall appease!
This hand of mine by vigour shall assail
To tear my heart asunder, thee to please!

Celestial powers, on you I invoke!
You know the chaste affections of my mind!
I never did my faith yet violate!
Why should my Chloris then be so unkind?
That neither Tears, nor Sighs, nor streaming Blood
Can unto mercy move her cruel mood.

5

You Fauns and Silvans, when my Chloris brings
Her flocks to water in your pleasant plains,
Solicit her to pity CORIN's stings!

The smart whereof, for her, he still sustains.
For she is ruthless of my woeful song.

My oaten reed she not delights to hear.
O Chloris! Chloris! Corin thou dost wrong;
Who loves thee better than his own heart dear.

The flames of Etna are not half so hot
As is the fire which thy disdain hath bred.
Ah, cruel Fates! why do you then besot
Poor Corin's soul with love? when love is fled!

Either cause cruel Chloris to relent,
Or let me die upon the wound she sent!

The line linking here is worth a passing glance; so is the word and rhyme linking in sonnets 16—20, which now follow. But my purpose in quoting these two groups, as may be guessed from the black lettering, is to display the rhyme series common to both:—

16

Which I pour forth unto a cruel Saint,
Who merciless my prayers doth attend.
Who tiger-like doth pity my complaint,
And never unto my woes will lend
But still false hope despairing life deludes;
And tells my fancy I shall grace obtain.
But Chloris fair, my orisons concludes
With fearful frowns, presagers of my pain
Thus do I spend the weary wandering day,
Oppressed with a chaos of heart's grief
Thus I consume the obscure night away,
Neglecting sleep which brings all cares relief
Thus I pass my lingering life in woe.
But when my bliss will come, I do not know!

17.

The perils which Leander took in hand,
Fair Hero's love and favour to obtain;
When, void of fear, securely leaving land,
Through Hellespont he swam to Cestos main:
His dangers should not counterpoise my toil.
If my dear Love would once but pity show,
To quench these flames which in my breast do broil,
Or dry these springs which from mine eyes do flow;
Not only Hellespont, but ocean seas,
For her sweet sake, to ford I would attempt!
So that my travails would her ire appease;
My soul, from thrall and languish to exempt.
O what is't not, poor I, would undertake;
If labour could my peace with Chloris make?

18.

My Love, I cannot thy rare beauties place
Under those forms which many Writers use.
Some like to stones, compare their Mistress' face
Some in the name of flowers do love abuse.
Some make their love a goldsmith's shop to be,
Where orient pearls and precious stones abound.
In my conceit these far do disagree
The perfect praise of beauty forth to sound,

O Chloris, thou dost imitate thyself!
 Self's imitating passeth precious stones
 Or all the Eastern Indian golden pelf,
 Thy red and white, with purest fair atones,
 Matchless for beauty Nature hath thee framed
 Only «unkind» and «cruel» thou art named

19.

The Hound, by eating grass, doth find relief.
 For, being sick, it is his choicest meat.
 The wounded Hart doth ease his pain and grief,
 If he, the herb *Dictamnion* may eat.

The loathsome Snake renews his sight again,
 When he casts off his withered coat and hue.
 Thy sky-bred Eagle fresh age doth obtain
 When he, his beak decayed doth renew.

I worse than these, whose sore no salve can cure;
 Whose grief, no herb, nor plant, nor tree can ease:
 Remediless, I still must pain endure
 Till I, my Chloris' furious mood can please.

She, like the scorpion, gave to me a wound;
 And, like the scorpion, she must make me sound

20.

Ye wasteful woods, bear witness of my woe!
 Wherein my plaints did oftentimes abound.
 Ye, careless birds, my sorrows well do know!
 They, in your songs, were wont to make a sound.

Thou, pleasant spring, canst record likewise bear.
 Of my designs and sad disparagement!
 When thy transparent billows mingled were
 With those downfalls which from mine eyes were *sent*.

The echo of my still-lamenting cries,
 From hollow vaults, in treble voice resoundeth;
 And then into the empty air it flies,
 And back again from whence it came reboundeth.

That Nymph, unto my clamours doth reply,
 «Being likewise scorned in love, as well as I.»

Can coincidence account for this insistent echo? The English language, to be sure, is rhyme-poor, and repetition of rhyme-words is inevitable. On this shewing, however, echoes produced by the play of coincidence should be composed of the commonest rhyme-words in the sequence. But of what stuff is this echoing series composed?

1'16 lend 2/17 make undertake toil 3/18 be 4/19 please 5 20 sent.
 Take the weakest link in the chain: even *be*, as common a rhyme-word as any in English, is used by W. Smith in five other sonnets

only. The rest of the links are unique: *lend*, *make*, *undertake*, *toil*, *please*, *sent*, all six are rhyme-words which are not used outside these echoing series at all.

Nay more. Three of the very rhyme-sounds are unique: there are no other *-end*, *-ake*, *-oil* rhymes in the whole of *Chloris*. And if it is hard to credit sheer coincidence with the creation of this linked echo long drawn out, is it easier to attribute it to unconscious or subconscious self-repetition? Is it really credible that some mysterious association of sounds or ideas led W. Smith unwittingly to employ in sonnets 16—20 the same string of rhyme words as he had happened to employ in 1—5? The self-same seven, in the self-same series? Six of the seven rhyme-words he never used again? Just unconscious self-repetition, with no sort volition?

Hardly possible, surely. Yet not half the case has been stated. For *Chloris* is full of echoes, though there are no others quite so striking. Thus:—

38 43 *sight* *light* 39/44 *skill* *fire* 40/45 *love* *kind* (*bless*) *where*
sight and *skill* are unique; *light* and the rhyme (*bless*) recur once only; and the conjunction *love* + *kind* + (*bless*) does not recur at all.

1/38 *dwell* 2 39 *desire* 3/40 (*lament*) 4 41 *mind* 5/42 *fled* *dear* *hear* (*sent*), where *fled* and also the rhyme conjunction *dear* + *hear* are unique. And 4/14 *love* *move* 5 15 *relent* 6/16 *woe* where *relent* is unique. And 6 44 *show* 7/45 *kind* 8 46 (*agree*) 9 47 *face* 10 48 *scorn*, where *scorn* is unique. And 9 19 *hue* 10/20 *bear* I 11 21 *disdain*, where *I* is unique. And 17/31 *show* 18/32 *self* 19 33 *obtain*, where *self* is unique.

In my endeavour to make conviction of the presence of design flow from the examples themselves, I have purposely restricted them to echoes that contain at least one unique rhyme word or rhyme conjunction. Even so they cover three-fifths of the sequence, and several of the sonnets twice and thrice. But I am not sure that an example like 15/27 *anguish* *languish* 16/28 *woe* *know* 17/29 *flow* is not equally eloquent of design, for though no single element in it is actually unique, *anguish* and *languish* and *flow* and *woe* + *know*, recur but once.

But the case for design is still incomplete. If the echo were simply the sport of coincidence or of unconscious repetition in a rhyme-poor language, then it should manifest itself in *all* Eliza-

bethan sequences, with a tendency for its volume to increase the more indifferent the writer. But some Elizabethans are altogether free from it. R. T., Percy and the author of *Zepherna* — though they wrote the very worst sequences in Sidney Lee's collection — Lodge, Barnes, Watson and Constable. In fact its occurrence is curiously uneven. Poor conceit though it may seem, it was affected not merely by R. L., W. Smith, B. Griffin and G. Fletcher, but also by Drayton, Daniel, Spenser, Sidney. Nor does its use bear any relation to the use of the line link. There is line link but no echo in Percy, Barnes, Watson and Constable; there is echo but no line link in Fletcher, Drayton, Spenser and Sydney, Lodge, G. T. and the author of *Zepherna* have neither; R. L., W. Smith, Griffin and Daniel have both.

That W. Smith's use of the rhyme-echo was quite normal may be gathered from the appended analysis, where characteristic series — restricted to echoes containing at least one unique component — are given for three more of the eight who employed it. It was in fact an Elizabethan sonnet convention as well established as the line link or any other rhyme pattern. And that there was nothing difficult about this particular design is proved by the amount of it which every one of the eight, good, bad or indifferent, wove into the fabric of his sequence.

9. *The reconstruction of the original order of Shakespeare's Sonnets.* — This elaborate exposition of Elizabethan rhyme linking helps me to deal briefly with the rhyme linking in Shakespeare's original order of the Sonnets which happy chance recently enabled me to reconstruct¹). My point of departure was the observance of common rhymes in sonnets in some sense akin but separated in Thorpe's Quarto of 1609. Was this rhyme-linking accidental? The presence of common rhymes in the few really inseparable pairs in the Quarto suggested the hypothesis that it might be uniformly purposeful. An attempt to rearrange on that hypothesis the 17 Marry sonnets into a more intelligent organic unity yielded results, (not without much trial and error) which seemed to go far to prove it. And its essential soundness was steadily revealed as the 154 sonnets worked out gradually — far more gradually than the pieces of any jigsaw ever returned to their proper places, but with like inevitableness —

¹) *The Original Order of Shakespeare's Sonnets*, London, Methuen, 1925.

into a smoothly flowing, rhyme-linked sequence. It was not until the MSS had left my hands that I became acquainted with the Elizabethan line-link and its developments, and I was only just in time to have a passing reference to it interpolated in my Introduction. The book was through the press before I noticed rhyme-echoes in the reconstructed Order; it was published before I discovered that rhyme-echoing was a convention of the Elizabethan sequence.

In this leisurely development I was singularly lucky. Had I known of the Elizabethan rhyme link and rhyme series from the outset, I should have been misled into thinking the task of reconstruction at once more simple and more complicated than it really was. For on the natural assumption that Shakespeare used the rhyme-link as other Elizabethans used it, I should have rested content when the Sonnets worked out sporadically into rhyme-linked clusters, instead of toiling on in the conviction that they would fall into place in a rhyme-linked sense-linked whole. On the other hand, had I known that behind the rhyme-linking of consecutive sonnets was an elaborate network of rhythmic rhyme pattern, I should have been drawn from my path into a maze of bewilderment. And the progressive strengthening of the hypothesis from without as well as from within was of course very valuable.

10. *Shakespeare's rhyme link.* With publication came the criticism that constant rhyme-repetition was after all inevitable in a rhyme-poor language and that rhyme-linking would lend itself to endless manipulation in any rearrangement of 154 sonnets. But long toil had taught me something of the limits of manipulation. It is no doubt easy to rhyme-link a sonnet, with some regard to sense, to any one of say ten or twelve sonnets taken singly; it is far less easy to rhyme-link, sense-link a string of half a dozen; the difficulties of producing even one alternative rhyme-linked sense-linked rearrangement of, say, the Marry sonnets — a mere 17 out of 154 — are in a real sense comparable with the difficulties of working out an alternative solution to a well-designed chess problem.

The truism that rhyme repetition is inevitable in a rhyme-poor language led me to scrutinise the actual links in my reconstruction. Were they just a string of the commonest rhymes in

the sonnets, repeating themselves over and over again according to the law of spontaneous repetition? This I did not anticipate. But neither did I anticipate the results of my analysis. They are indeed striking. The links number 180 in all; for there is not only the full sequence of 154 sonnets to take into account, its reconstruction revealed an earlier rhyme-linked sequence of 89 *thou*-sonnets in a perfect state of preservation. Of the 180 links 61 proved to be simple or composite rhymes which Shakespeare does not re-employ in the sonnets. In other words, so far from the links displaying the repetition of well-used rhymes, no less than one-third of them are literally unique. Analyse the most characteristic component of the link, the identical rhyme-word, and the results are similar. 143 rhyme-words are used in the making of the links. Of these only 15 are so used more than twice; none are so used more than six times. 99 are so used once and once only. It is not the inevitability of rhyme-repetition in a rhyme-poor language or some outside manipulation that is reflected in this analysis surely, but design.

Main rhyme link statistics:

I. 27 word-links are not used again in the rhyming position. *burned* 3, 4; *grow'st* 8, 9, 14 (the intermediate sonnets being *you*-sonnets interposed in the earlier *thou*-sequence); *back* 9, 10; *another* 23, 24; *mother* 23, 24; *took* 30, 31; *chest* 32, 33, *abide* 37, 38; *invent* 54, 58; *dumb* 55, 56, *Muse* 59, 60, 61; *air* 61, 62; *sport* 70, 71; *belong* 75, 76, *brain* 90, 91, *eternity* 90, 91, 92, *soul* 92, 97; *control* 92, 97, *accidents* 95, 96; *seeing* 106, 107; *good* 107, 108; *minds* 109, 110; *shaken* 110, 111; *shore* 119, 120; *dasdarn* 138, 139; *black* 139, 140; *lack* 139, 140.

II. 20 word-links are only used once again in the rhyming position: *boast* 2, 3 and 52; *power* 9, 10 and 140; *slow* 35, 36 and 117, *forth* 48, 49 and 58, *worth* 48, 49 and 58, *quite* 48, 49 and 3; *cross* 67, 68 and 115; *grief* 67, 68, 69 and 33; *song* 83, 84 and 25, *knife* 84, 85 and 43; *told* 93, 94 and 144; *blood* 107, 108 and 86; *all* 108, 109 and 69; *taken* 110, 111 and 135; *twain* 113, 114 and 68; *remain* 113, 114 and 91; *spite* 114, 115 and 121; *blind* 146, 149 and 105; *ground* 147, 148, and 31; *hell* 152, 153 and 75.

III. 34 compound links do not recur, though the word or rhyme-links of which they are compounded recur separately: *increase* + *die* 14, 15; (*hate*) + (*mind*) 19, 20; *tomb* + *time* 24, 25; *still* + *son* or *sun* 27, 28; *les* + *eyes* + *heart* 28, 29; *sight* + *delight* 30, 31; *treasure* + *pleasure* + (*day*) 31, 32; *away* + (*rest*) 42, 43; *quite* + *forth* + *worth* 48, 49; *tell* + (*sit*) 49, 50, *more* + *you* 50, 51; *grief* + *loss* + *cross* 67, 68; *hate* + (*offence*) 77, 78; *spring* + *delight* 82, 83; *song* + *everywhere* 83, 84; *life* + *knife* + (*night*) 84, 85; *dead* + *seen* + *green* 87, 88; *pride* + *hand* + *stand* 88, 89, *change* + *strange* + *old* + *told* 93, 94; *doom* + *time* + *rhyme* 97, 98; *thine* + (*age*) 101, 102; *wit* + (*rage*) 102, 103; *one* + *alone* + *twain* + *remain* 113, 114; (*last*) + (*night*) 115, 116; *before*

+ *end* 116, 119, *youth* + *truth* + (*light*) + (*shore*) 119, 121, *hand* + (*leap*) 128, 129, *be* + *love* + *prove* 130, 131, *will* + *still* 131, 132, 133, 134, *heart* + *face* 139, 141; *face* + (*favr*) 140, 141; *pain* + (*eyes*) 142, 145; *head* + *know* or *no* + (*white*) 148, 149, *ill* + (*night*) 150, 151

IV 12 compound links recur once only *decay* + (*cease*) 13, 14 and 11, *one* + (*favr*) 22, 23 and 131; *sight* + *heart* + *part* 29, 30 and 105, *know* + (*mind*) 34, 35 and 90; *see* + (*night*) 38, 39 and 81, *gone* + (*dead*) 45, 46 and 4; (*pen* + (*day*) 47, 54 and 12; *rhyme* + *time* + *eyes* 98, 99 and 25, *prove* + *love* + (*thrall*) 129, 130 and 109, *eyes* + *be* 142, 143 and 15, *lies* + *be* 143, 144 and 15; *tongue* + (*lies*) 144, 145 and 25

V. Of the 143 word-links

- a) 2 are used six times *time*, *heart*
- b) 2 are used five times *eyes*, *part*
- c) 3 are used four times *love*, *be*, *face*
- d) 8 are used thrice *decay*, *lies*, *use*, *prove*, *hand*, *you*, *will*, *still*
- e) 29 are used twice: *pleasure*, *eye*, *growst*, *one*, *tomb*, *son*, *sight*, *delight*, *know*, *gone*, *away*, *dead*, *show*, *muse*, *praise*, *days*, *deeds*, *live*, *grace*, *grief*, *brow*, *eternity*, *rhyme*, *true*, *alone*, *youth*, *truth*, *state*, *pain*.
- f) 99 are used once only: *boast*, *buried*, *appear*, *date*, *power*, *back*, *increase*, *die*, *spend*, *mind*, *art*, *another*, *mother*, *prime*, *still*, *took*, *look*, *treasure*, *are*, *chest*, *way*, *slow*, *abide*, *see*, *night*, *rest*, *pen*, *quite*, *forth*, *worth*, *tell*, *more*, *write*, *say*, *invent*, *dumb*, *verse*, *favr*, *air*, *loss*, *cross*, *sport*, *report*, *belong*, *wrong*, *hate*, *spring*, *song*, *where*, *life*, *knife*, *seen*, *green*, *pride*, *stand*, *memory*, *brain*, *spent*, *soul*, *control*, *change*, *strange*, *old*, *told*, *lie*, *accidents*, *doom*, *age*, *same*, *thine*, *wit*, *respect*, *seeing*, *blood*, *good*, *call*, *all*, *minds*, *shaken*, *taken*, *twain*, *remain*, *spite*, *woe*, *before*, *end*, *shore*, *store*, *new*, *kind*, *disdain*, *black*, *lack*, *tongue*, *blind*, *ground*, *head*, *ill*, *hell*

11. *Shakespeare's echoing series*. I have no room left for an examination of Shakespeare's earlier chain of 89 sonnets. But it is discussed in my Introduction and displayed in the text, and I shall endeavour to stir further interest in it by indenting on it here for my illustration of Shakespeare's rhyme-echo. My first group is taken from the Reproaches of the Fair Youth, sonnets 42—45¹).

42.

Why didst thou promise such a beauteous day,
And make me travel forth without my cloak,
To let base clouds o'ertake me in my way,
Hiding thy bravery in their rotten smoke?

¹) Corresponding to 67—70 in the final sequence. The order in the first edition is got by eliminating the later additions, starred in my text.

'Tis not enough that through the cloud thou break,
 To dry the rain on my storm-beaten face;
 For no man well of such a salve can speak
 That heals the wound and cures not the disgrace
 Nor can thy shame give physic to my grief;
 Though thou repent, yet I have still the loss,
 The offender's sorrow lends but weak relief
 To him that bears the strong offence's cross
 Ah, but those tears are pearl which thy love sheds,
 And they are rich and ransom all ill *deeds*.

43.

That thou hast her, it is not all my grief,
 And yet it may be said I lov'd her dearly;
 That she hath thee, is of my wailing chief,
 A loss in love that touches me more nearly.
 Loving offenders, thus I will excuse ye:
 Thou dost love her, because thou know'st I love her;
 And for my sake even so doth she abuse me,
 Suffering my friend for my sake to approve her.
 If I lose thee, my loss is my love's gain,
 And losing her, my friend hath found that loss;
 Both find each other, and I lose both twain,
 And both for my sake lay on me this cross.
 But here's the joy: my friend and I are one;
 Sweet flattery! then she loves but me alone.

44

Take all my loves, my love, yea, take them all;
 What hast thou then more than thou hadst before?
 No love, my love, that thou mayst true love call;
 All mine was thine before thou hadst this more.
 Then, if for my love thou my love receivest.
 I cannot blame thee for my love thou usest;
 But yet be blam'd, if thou thyself deceivest
 By wilful taste of what thyself refuseth.
 I do forgive thy robbery, gentle thief,
 Although thou steal thee all my poverty;
 And yet, love knows, it is a greater grief
 To bear love's wrong than hate's known injury.
 Lascivious grace, in whom all ill well shows,
 Kill me with spites; yet we must not be foes.

45.

How sweet and lovely dost thou make the shame
 Which, like a canker in the fragrant rose,
 Doth spot the beauty of thy budding name!
 O, in what sweets dost thou thy sins inclose!
 That tongue that tells the story of thy days,

Making lascivious comments on thy sport,
 Cannot dispraise but in a kind of praise,
 Naming thy name blesses an ill report.
 O, what a mansion have those vices got
 Which for their habitation chose out thee,
 Where beauty's veil doth cover every blot
 And all things turn to fair that eyes can see!
 Take heed, dear heart, of this large privilege;
 The hardest knife ill us'd doth lose his edge.

Note in passing the rhyme-linking: *grief* and *cross* recur as rhymes once only; *loss* recurs twice; the rhyme-sound (*foes*) recurs five times; the conjunction *grief* + *loss* + *cross* is unique. In the echoing group from the Dark Lady, the links are unimpressive, yet *pain* recurs twice only, and *pain* + (*eyes*) is unique: —

83.

Thou art as tyrannous, so as thou art,
 As those whose beauties proudly make them cruel;
 For well thou know'st to my dear dotting heart
 Thou art the fairest and most precious jewel.
 Yet in good faith some say that thee behold,
 Thy face hath not the power to make love groan.
 To say they err I dare not be so bold,
 Although I swear it to myself alone.
 And to be sure that is not false I swear,
 A thousand groans, but thinking on thy face,
 One on another's neck, do witness bear
 Thy black is fairest in my judgment's place,
 In nothing art thou black save in thy deeds,
 And thence this slander, as I think, proceeds.

84.

In faith, I do not love thee with mine eyes,
 For they in thee a thousand errors note;
 But 'tis my heart that loves what they despise,
 Who, in despite of view, is pleas'd to dote;
 Nor are mine ears with thy tongue's tune delighted;
 Nor tender feeling to base touches prone,
 Nor taste, nor smell, desire to be invited
 To any sensual feast with thee alone;
 But my five wits nor my five senses can
 Dissuade one foolish heart from serving thee,
 Who leaves unsway'd the likeness of a man,
 Thy proud heart's slave and vassal wretch to be.
 Only my plague thus far I count my gain,
 That she that makes me sin awards me pain.

85

O call not me to justify the wrong
 That thy unkindness lays upon my heart.
 Wound me not with thine eye, but with thy tongue;
 Use power with power, and slay me not by art.
 Tell me thou lov'st elsewhere; but in my sight,
 Dear heart, forbear to glance thine eye aside
 What need'st thou wound with cunning, when thy might
 Is more than my o'er-press'd defence can bide?
 Let me excuse thee ah, my love well knows
 Her pretty looks have been mine enemies;
 And therefore from my face she turns my foes,
 That they elsewhere might dart their injuries.
 Yet do not so, but since I am near slain,
 Kill me outright with looks, and rid my pain.

86

Canst thou, O cruel! say I love thee not,
 When I against myself with thee partake?
 Do I not think on thee, when I forgot
 Am of myself, all-tyrant, for thy sake?
 Who hateth thee that I do call my friend?
 On whom frown'st thou that I do fawn upon?
 Nay, if thou lour'st on me, do I not spend
 Revenge upon myself with present moan?
 What merit do I in myself respect,
 That is so proud thy service to despise,
 When all my best doth worship thy defect,
 Commanded by the motion of thine eyes?
 But, love, hate on, for now I know thy mind:
 Those that can see thou lov'st, and I am blind.

The echo is not merely flawless; it is made up of rare components:

42 83 *face deeds* 43/83 *alone gain* 44/85 *foes* 45/86 *got*. For *got* and *gain* recur but once; *foes* is unique, and so are the combinations *face + deeds* and *alone + gain*. Even if this sustained echo from one rhyme-linked sense-linked group to another stood alone, it would be barely explicable except as the product or by-product of design. And nothing but design could produce the profusion of rhythmic echoes which throng the Original Order of the Sonnets. The most striking of them, each containing at least one unique feature, are given below; though they are a selection only, they cover 59 sonnets of the earlier sequence of 89, and 85 out of the full sequence of 154; in each sequence there are often four echoes running simultaneously.

Characteristic echo series six selected from Sidney, Daniel and Drayton; unique rhyme-words italicised; unique rhyme-combinations italicised and *plus*-signed.

I. *Sidney's Astrophel and Stella*, 1591 edition, 108 sonnets

i.

7/48 *light* + *sight* + *delight* + *blest* be 8/49 heart art (*flight*) 9/50 *best*
10/51 be.

ii.

15/90 *fame* + *name* + *endite* 16/91 be me 17/92 *state late* 18/93 show.

iii.

31/82 *grace* + *place* + *wit* me be 32/83 *sleep* creep keep 33/84 bliss me.

iv.

32/90 *history* me 33/91 *might* + *nigh* + *eyes* me 34/92 *ware* care are

v.

67/105 spy 68/106 *sweet* 69/107 me thee 20/108 *annoy* joy *delight* (*say*)

vi.

86/105 *he* + *I* + (*dwell*) 87/106 *appear* + *woe* be 88/107 love me thee
89/108 *nigh* + *day*

II *Daniel's Delia*, 1623 edition, 57 sonnets.

i.

7/20 *unkind* + *find* 8/21 heart 9/22 despair 10/23 *brow* + *eyes* 11/24 tears
12/25 eyes 13/26 heart.

ii.

9/36 air 10/37 *nigh* *light* 11/38 tears + see.

iii.

14/49 woe 15/50 eyes lies be 16/51 *born morn disdain* 17/52 come *dumb*

iv.

32/43 *shore* + *more* 33/44 *will* + *still* 34/45 eyes.

v.

34/54 eyes 35/55 *song* wrong 36/56 *hours*.

vi.

39/52 dear 40/53 *fame* 41/54 name 42/55 *pen* men.

III. *Drayton's Idea*, 1619 edition, 1 + 63 sonnets.

i.

11/58 alone 12/54 name 13/55 *light* 14/56 *aspire* 15/57 (*ghost*) 16/58 *same*
+ (*round*).

ii.

21/58 *came* same *good* 22/59 *born* *scorn* (*pay*) 23/60 *desert* heart.

iii.

24/44 *dre* + (*be*) 25/45 verse *hearse* 26/46 dead 27/47 *press* you (*cause*).

iv.

37/58 *keep* away 38/59 *way* (*gram*) 39/60 *Hell* (*sun*).

v.

49/58 blood 50/59 again (*try*) 51/60 begun 52/61 *heart* + again *retain*.

vi

50/52 remorse again 51/53 *Queen* 52/54 *prayer* 53/55 eyes

A. *Echo series in the earlier sequence of 89 sonnets* Only those rhymes are italicised as unique which do not recur in the sonnets as a whole; otherwise their number would have been much larger. Flaws in the pattern are starred.

i

6/72 (date) 7/73 *may* thee 8/74 be (skill) 9/75 store more 10/76 (*dis*)content + thee 11/77 *use* + mine + thine 12/78 alone be thee 13/79 I (eye) 14/80 hate thee

ii.

19/50 defence 20/51 are + son (*sun*) 21/52 heart + art + sun + (son) me thee

iii.

25/81 know + (*hide*) thee 26/82 (pace) 27/83 (groan) 28/84 alone thee 29/85 (*a*)bide sight *30/87 so (light) *31/86 *for-ihy-sake* 32/88 night + bright (*un*)rest + (*ex*)pressed 33/89 day.

iv.

31/81 thee near 22/82 heaven even me (*reign*) + (*rest*) 33/83 behold

v.

42/83 face + deeds 43/84 alone + gavn 44/85 foes 45/86 (for)got.

vi

46/76 away 47/77 mine + thine + (*find*) 48/78 be 49/79 forsworn + me 50/80 hate 51/81 be (compare) 52/82 heart me.

vii.

60/80 mine thine *loving* 61/81 (here) 62/82 heart (de)part (stain) 63/83 alone 64/84 alone thee (twain) 65/85 might 66/86 moan + friend 67/87 (light) 68/88 (spite).

viii.

47/86 not + mind (end) 48/87 true + (*show*) 49/88 (light) 50/89 ill + hate.

B. *Echo series in the complete sequence.*

i.

10/84 might 11/85 memory + sight + night 12/86 time pen men *13/88 cold *14/87 away store.

ii.

19/87 hate me 20/79 art (-y) 21/80 bareness-every-where 22/81 (fair) (thee) 23/82 (sing).

iii.

25/147 eyes lies 26/148 white + go 27/149 sight 28/150 still 29/151 sight.

iv.

28/145 heart + art + (*eyes*) 29/146 eyes 30/147 guest love 31/148 ground delight.

v.

28/148 sun done (dun) 29/149 sight + right + (-ed) 30/150 love + (*sight*) + (*guest*) 31/151 sight day *32/153 pride *33/152 trust 34/154 end (say).

vi.

39/81 see + (*bright*) + (*made*) 40/82 (*sight*) 41/83 night 42/84 long 43/85 life knife 44/86 pen men 45/87 born (-ed) 46/88 dead.

vii.

46/72 *not* + (*clay*) 47/78 *thought* 48/74 *I (eye)* + *true* 49/75 *well* 50/76 *glory story* 51/77 (*quill*) 52/78 (*thence*) 53/79 (*for*)*bear*.

viii

46/149 *fled* so 47/150 (*ap*)*prove* love 48/151 (*sight*) 49/152 *well* 50/153 *tell* + (*fair*) 51/154 (*a*)*men* + *more*.

ix

50/80 *everywhere* 51/8 (*stall*) (*true*) 52/82 *grew* + (*write*) 53/83 *appear* + (*might*) 54/84 *argument* + (*say*) 55/85 *now*.

x.

50/103 *writ* wit 51/104 *respect* 52/105 *might* you

xi.

*61/148 *compare* + *rare* 61/149 (*write*) 62/150 *approve* love 63/151 *deeds* 64/152 *had* *65/152 so (*deem*) 66/153 (*ride*) 67/154 *loss* + (*day*).

xii.

80/111 *time* + *me* 81/112 *full* care 82/113 (*sing*) 83/114 *delight* 84/115 *might* 85/116 *night* *sight* 86/117 *sweet(s)* *87/120 *away* store 88/119 *hand* stand *89/118 *chide*.

12. *Conclusion.* There is to me nothing intrinsically significant in the rhyme-words Shakespeare used in either link or echo. I attribute the heavy incidence of uncommon words and rhyme-combinations in both to the artist's instinctive avoidance of the trite rather than to conscious selection. I regard the link of course as of supreme importance as having furnished the ground-plan for the reconstruction of Shakespeare's sonnet-sequence. I regard the echo as of supreme importance as confirming the essential fidelity of the reconstruction to the original plan. For whereas the rhymes lie in kaleidoscopic confusion in the Quarto, in the rhyme-linked sense linked sequence they have settled down into a network of cyclical pattern, only explicable as the product of design. But in themselves link and echo alike seemed to me at first a mere display of Shakespeare's mastery over the frigid conventions and trivial conceits of his rivals, which almost undermined belief in the personal or artistic sincerity of the Sonnets. But though I still attach no great intrinsic importance to either, I begin to view both a little differently. It is after all as easy to rhyme stanza to stanza as line to line: easier perhaps. And if to us the former is as artificial as the latter is natural, that is chiefly because the one convention has taken root, the other not. In the actual reading of the rhyme-linked order the rhyme-link is barely felt. (Did it not pass for three centuries unfelt in the rhyme-linked pairs which the Quarto happened to preserve?) And the

slight and intermittent feeling of it that remains when self-consciousness over an unfamiliar convention has died away is not altogether unpleasant: it is at any rate a welcome aid to the memory. As for the rhyme-echo, it may offend the *eye* at first sight, for it is only in music apparently that we can watch with pleasure or even with patience the mechanical wheels of an art-form go round. But the *ear* on which it jars must needs be delicate indeed, so faint and far off are the musical sounds it repeats. The musical analogy is not, I think, forced. For the rhythmic weaving and cross-weaving of sounds into a pattern and of patterns into a whole are of the very essence of music. And it is thus that Shakespeare's rhyme linking and echo linking are, I fancy, to be interpreted and felt.

Ben Jonsons «Volpone» und sein Erneuerer Stefan Zweig.

Von

Helene Richter.

Nach dem in literarischen Dingen so häufigen Gesetz der Serie ist das Andenken Ben Jonsons während der letzten Jahre durch mehrfache Studien aufgefrischt worden (vgl. Shakespeare-Jahrbuch LXII, Walther Fischer, «Zu L. Tiecks elisabethanischen Studien»). Die letzten Monate haben fast gleichzeitig mit der gewissenhaften Übertragung einiger Dramen (Sejan, Volpone, Bartholomäusmarkt, durch Margarethe Mauthner, Bruno Cassirer, Berlin) die ebenso eigenmächtige als kräftig einschlagende Bearbeitung des «Volpone» von Stefan Zweig gebracht.

Diese Umdichtung wirft die Szenen des alten Dramas wie Teile eines Puzzlespiels durcheinander, um sie zu einem neuen Stück zusammenzusetzen. Ob zum Nutzen oder Schaden des Werks? In bezug auf äußerliche Theatergemäßheit unbedingt zum Nutzen. Ben Jonson ist nicht, wie Shakespeare, ein eminent dramatisches Genie. Da hilft ihm das empfindlichere Formgefühl des modernen Dichters kräftig nach. Aus seinen fünf Akten werden drei, die Handlung strafft sich, gewinnt an Geschlossenheit, Tempo und Kontinuität. Der Aufbau des «Volpone» entspricht noch in allem der *Comedia dell'arte*. Die Gestalten erheben und gruppieren sich auf der komischen Grundlage des alten Vorbildes: Volpone = Pantalone, der immer ein Venezianer Kaufmann ist; Voltore = der Doktor der Rechte (aus Bologna); Mosca = der Brighella oder Schelm, der spitzbübische Bediente (aus Bergamo). Die Stelle des Arlechino oder Tölpel vertreten Volpones drei Spaßmacher (bei Zweig gestrichen). Diese Zusammenziehung dient, wie manche andre, der Wirksamkeit des Ganzen. Wiederholungen werden vermieden, die Intrigue spannt und spitzt sich, die Per-

sonen charakterisieren sich selbst durch ihr Tun und Reden, statt von anderen geschildert zu werden. Mit der Leichtflüssigkeit wächst die Unterhaltlichkeit.

In bedingterem Ausmaß wird die Umdichtung der künstlerischen Persönlichkeit Ben Jonsons gerecht. Swinburne hat ihr in seiner geistreichen Einteilung der Dichter in Götter und Riesen («Ben Jonson». 1889, S. 4) einen höchsten Grad von Energie, aber nicht von Harmonie zuerkannt, von Erfindung, aber nicht von Schöpfung. Kein Riese sei je den Gottern so nahe gekommen. Könnte man Gott werden, so wäre es Ben Jonsons titanischem Ringen geglückt. Seine Blüten haben Farbe, Form, Mannigfaltigkeit, Fruchtbarkeit, kurz alles bis auf den Duft. Nur ausnahmsweise trifft er den echten Ton des lyrischen Gesangs, das scheinbar Spontane, nicht Zurückzudrängende, die unfehlbare Musik. Bewußtheit ist Ben Jonsons Erstes und Letztes. Strengste Anforderungen an seine Befähigung, Scharfe des Selbsturteils schließen, auch wo er spielerisch scheint, das Zufällige aus. Kein Dichter hat je absolutere Kunstarbeit geleistet. Als Dramatiker lebt er sich nicht mit zwingender Notwendigkeit in der seiner künstlerischen Natur entsprechenden Form aus. Vielmehr gehorcht der Dramatiker in ihm dem geistreichen Satiriker. Den «Anatomieprofessor des Lasters und der Narrheit» nennt ihn Swinburne (S. 9), auf dessen Charakterstudie jeder Ben-Jonson-Beflissene immer wieder zurückkommen muß. «Sein Ideal der komischen Kunst war eine Verquickung von Sarkasmus und Predigt in abwechselnd epigrammatischem und deklamatorischem Zwiegespräch.» Er greift zur dramatischen Form etwa wie Shaw, weil das Theater die wirksamste Tribüne ist. Dichterische Kraft scheint dem satirischen Denker erst da zu erwachsen, wo er seine Geißel kraftig niedersausen läßt, nicht auf flüchtige Modetorheiten, sondern auf dauernde Charakterschäden der Menschheit. Darum ist Ben Jonson als Tragiker des klassischen Pathos ohne zwingendes dramatisches Leben, ohne überwältigende Erschütterungen der Furcht und des Mitleids. Darum fehlt den höfischen Maskenspielen des Poet Laureate der Zauber der leichten Anmut, des geistreichen Spiels. Er war eine Krafternatur, durch mannigfachste Lebensschicksale gegangen, hatte sich persönlich an der Welt und den Menschen gerieben, zahlte unter die gelehrtesten Männer der Zeit. Sein Herausgeber und Erklärer Gifford nennt ihn ein Wunder an menschlichem Intellekt. So war er wohl aus dem Holz, aus dem

der Genius echte Dramatiker schnitzt. Aber dieser Genius war einseitig eingestellt. Er blickte nur nach der Verstandessseite. Wie Ben Jonson das genialisch Zufällige vermeidet, wird er der bewußte Schöpfer eines neuen Komödienstils. Er mißbilligt die Rhetorik Senecas und mißbilligt die Roheit des Volksschauspiels. So schafft er sich seine eigene Art: Rede und Handlung, wie sie unter Menschen Brauch sind, Personen, wie sie die Komödie wählen soll, wenn sie ein Bild der Zeit geben und mit menschlicher Torheit, nicht aber mit Verbrechen Scherz treiben will (Prolog zu «*Every Man in his Humour*»). Der Schwerpunkt des Interesses trifft die Sinnesart, nicht die Handlung. Die psychologische Charakterkomödie wird ihm zum eigentlichen dramatischen Feld. Jeder Mensch hat seine personliche Narrheit, jeder Stand sein besonderes Laster, jede Sitte, jede Übung wird durch Übertreibung oder Einseitigkeit zum eigenen Zerrbild, menschliche Eigenschaften erscheinen wie in einem Hohlspiegel als Fratzen ihrer selbst. «Die Natur prägt diese Geschöpfe als Narren, und als solche muß man sie verbrauchen», laßt Ben Jonson seinen Mosca sagen. Die Charaktergestalt, deren ernster Umriß ins Lächerliche verzogen ist, wirkt als Groteske. Der Eindruck ist kein rein possenhafter. Man sieht das Lächerliche und spürt doch dabei das Aufleuchten des menschlichen Daseins über einem dunkeln Hintergrunde. Aber die komischen Situationen, die sich ergeben, sind doch in solcher Fülle vorherrschend, daß das Komische leicht als Haupt- und Selbstzweck erscheint, ob auch der feiner Aufhorchende im Gelächter den schwarzgalligen Humor heraushört und selten jenes «fröhliche Lachen» das Henry Beyle vom Komischen fordert, die tolle Phantasie, «die mich lachen macht, wie ein Kind» (*Racine et Shakespeare*, Cap. II). Für Beyle hat selbst bei Molière das Lachen zu häufig einen bitteren Beigeschmack. Er findet die Ursache in der Zuschauerschaft — der Hofgesellschaft —, für die Molière schrieb. Aristophanes hatte das Glück, ein lebenswürdiges, leichtlebiges, naives Publikum lachen zu machen. Jede Zeit brauche ihre eigene Komödie. Das unwiderstehlich Erheiternde liege immer darin, in lustiger Weise zu zeigen, wie leidenschaftliche Glücksucher sich im Wege zum Glück irren. Dies haben Molière sowohl als Ben Jonson getan durch ihre vom absurd Lächerlichen bis zum düster Grotesken durch alle Farbentöne satirischer Komik geführte Bloßstellung der übertriebenen Geldgier und ihrer Folgen. Ben Jonsons drei Meisterkomödien (*Epicoene*, *The Alchemist*, *Vol-*

pone) drehen sich um das Grundübel der großen Sittenverderbnis, die Sucht nach dem Golde und den Betrug, den sie zeitigt.

In *Discoveries*, seinem Werk der Lebensweisheit, sagt Ben Jonson: «Alles, was wir Glück nennen, ist nichts als Malerei und Vergoldung, und alles um Geld. Was für ein dunnes Hautchen von Ehre ist das! Und wie ist alles wahre Ansehen gefallen, seitdem das Geld begann, Flügel zu bekommen! Und doch stimmt die große Herde, die Menge, in allem anderen uneins, nur in dem Einen überein: in der Liebe des Geldes. Sie wünschen es, ergreifen es, beten es an, während sein Besitz mit mehr Unruhe und Qual verbunden ist als sein Erwerb.»

Ben Jonson wird von den Zeitgenossen als Mann von großer Rechtschaffenheit geschildert, gleichgültig gegen Besitz und Erwerb. Ein Ehrenmann voll sittlichem Ernst hinter der Vermummung bocksprüngriger Ausgelassenheit, schildert er im «Volpone» Gaunerei und Habgier als Lebensregenten einer Gesellschaft, der Reichtum alles gilt, alles schafft und darum wert ist, Ruf und Gewissen, Ehre und Seelenheil daranzusetzen. Der listige Venezianer Volpone überschläut seine schlaunen Erbschleicher. Er sieht die Aasgeier sein vermeintliches Siechenlager umschleichen und listet ihnen, indem er sich krank und kränker stellt, ihr eigenes Hab und Gut ab. Die leidenschaftliche Kraft und bunte Abwechslung seines sinnreichen Vorgehens täuscht Phantasie vor. Die Hauptgestalt erhält durch die Fülle der Vorzüge, mit denen sozusagen seine Lasterhaftigkeit ausgestattet ist —, Mut, Witz, überragendes Talent eine Art schurkischer Genialität, etwa wie ein Richard oder Franz Moor. Er imponiert als eine zur höchsten Potenz ihrer Eigenart erhobene Persönlichkeit. Die Nebengestalten gruppieren sich um ihn wie Variationen um das Hauptthema. Für den heutigen Zuschauer, der seinem Vorfahr an Zeitüberfluß und Ausdauer nachsteht, wird der Reichtum an Material fast zur Überladung. Zweigs Theatergewandtheit schaltet hier mit einer gewissen Ökonomie des Witzes, die der Wirkung auf ein modernes Publikum zustatten kommt. Er versteht es andererseits, eine dürre oder spärliche Andeutung zum farbenfrischen Bilde aufblühen zu lassen. Ben Jonsons Volpone sagt: «Guten Morgen, Sonne! Und nun zu meinem Gold», worauf er zur Besprechung der Tagesangelegenheiten übergeht. Daraus schafft Zweig eine vortreffliche Exposition: das *lever* des Scheinkranken (mit Benützung der Tieckschen Bearbeitung «Herr von Fuchs», 1793, Berlin 1798 unter dem Titel «Ein Schurke

über den anderen oder Die Fuchsprelle»), darauf lyrische Apotheose des Goldes, schwungvoller Gruß Volpones an die goldene Sonne und das rote Gold seiner Truhe. Goldsucht und Goldseligkeit verbindet sich mit der Wonne des Sammlers und dem Genuß des Kenners. Eine Kraftnatur berauscht sich an ihrem Lebenselixier. Volpones Sprache geht in Verse über. Der trunkene Tummel eines phantasie-strotzenden Temperamentes hat fast nichts mehr gemein mit der lebensversengenden Gier des dürren Geizes. Ein zweiter Fall: Ben Jonsons Volpone äußert, bei seiner verbrecherischen Absicht überrascht, Angst vor der Wache. Zweig läßt die Wache einschreiten und gewinnt im Obersten der Schurken eine neue komische Figur und für den zweiten Akt einen wirksamen Schluß.

Diesen Verbesserungen durch eigenmächtiges Eingreifen steht die Ausschaltung der gesamten Nebenhandlung von Ben Jonsons «Volpone» gegenüber, einer treffenden und zum Teil lustigen politischen Satire, vertreten durch den politischen Schwätzer und Schwadronierer, den diplomatischen Wichtigtuer, der in Wirklichkeit ein armseliger Pantoffelheld ist, und dessen Prahlerei schließlich vor einem nicht minder großmäuligen englischen Reisenden zuschanden wird. Das ergötzliche Trio Sir Wouldbe Politique, seine Lady mit dem Ehrgeiz, es den Venezianer Kokotten gleichzutun, und der Weltbummler Peregrine, haben im Deutschen kein Glück gehabt. Tieck machte daraus eine literarische Satire auf die Langeweile und Pedanterie Nikolaischer Reiseschilderungen (vgl. R. Haym, Die romantische Schule, herausg. von Oskar Walzel, I 1888), wobei der Witz des Originals fast auf das Niveau jener Literatur herabgedrückt wurde, die verspottet werden sollte. Der Reiseschriftsteller Murner, der den revolutionären Draufgänger spielt, in hohlen Phrasen sich als Wissenschaftler gebärdet und wenig Mut zeigt, als er für seine Meinungen einstehen müßte, bekundet das offensichtliche Streben des Bearbeiters, dem Augenblicksinteresse eines deutschen Publikums entgegenzukommen. Ob Zweig, von demselben Streben geleitet, recht tat, mit einer Radikaloperation die ganze Nebenhandlung auszuschneiden, ist mehr als fraglich.

Tieck machte dem Zeitgeschmack noch ein zweites Zugeständnis in einer überaus harmlos sentimental Liebesepisode, die er zu glücklichem Ausgang führt. Er verwandelte Corvinos Gattin Celia, die ihr Mann dem Volpone verkaufen will, in ein Mündel, Luise. Corbaccios Sohn Bonario, den der Vater zu enterben be-

absichtigt, um dafür Volpone zu beerben, wurde Luisens heimlicher Liebhaber, der vortreffliche Jüngling Karl von Krahfeld. Ihre unschuldsvolle treue Neigung triumphiert zum Schluß über alle Ranke.

Die beiden Gestalten Bonario und Celia sind für Ben Jonsons Standpunkt besonders wichtig. Er ist ein Dichter von männlichem, um nicht zu sagen brutalem Naturalismus. Nicht nur, daß er den Menschen nicht schmeichelt, die Welt nicht auf schön schminkt, man hat ihn vielfach einer pessimistischen Weltanschauung gezogen, ihm Verärgerung, Verbitterung, Schwelgen in zynischer Geringschätzung vorgeworfen. Walter Savage Landor faßt einmal den Unterschied zwischen Bacon und Shakespeare in folgendes Bild: Bacon habe die Menschen gekannt, wie er sie allenthalben auf der Straße sah. Shakespeare ebenfalls; nebenbei aber auch so, wie sie sein könnten (*Phantasiegespräch Southey and Porson I*). Derselbe Unterschied besteht zwischen Shakespeare und Ben Jonson. Jonson hat ungleich mehr Blick für die Niedertracht als für die Verklärungen der Menschheit. Als Mangel an Sympathie mit den eigenen Gestalten bezeichnet Swinburne diese auffallende Gemütslosigkeit. Er interessiere sich nur für seine Kunst und opfere die Figuren verstandsmäßiger Komposition. In anderen Worten, er agiere mit ihnen in einer Art dramatischen Schachspiels. Mit dieser Kunst aber verfolgt er bestimmte, und zwar höchste Zwecke. Im Vorwort zu «Volpone» erklärt er: «Die Poesie soll ihr verachtetes Haupt wieder heben. Er will ihr die verfaulten Lumpen abstreifen, mit der die Zeit ihr die Glieder verfälscht hat» (im Februar 1607). Er ist als Künstler ein vollkommen gewissenhafter Mensch. Und als solcher kann er auch das Gute nicht unterschlagen, das sich ihm in der Welt doch hin und wieder zeigt, wär's auch nur als Lichtfunklein zwischen tiefen Schatten. So läßt er es selbst in der verruchten Gesellschaft seines «Volpone» nicht an einer Tugendminorität fehlen. Celia ist — wie schon der sprechende Name andeutet — die Trägerin der sittenreinen, holden, duldbenen und vergebenden Weiblichkeit, die den Idealtypus der Zeit darstellt und in Ophelia, Desdemona, Imogen, Perdita ein Idealbild für alle Zeiten geworden ist. Ihr Partner Bonario ist der ehrenwerte, arglos rechtschaffene Jüngling. Sie dulden gemeinsam unter der Verleumdung und werden gemeinsam gerettet, und das Offenbarwerden ihrer Unschuld ist zugleich der Sieg einer gerechten Weltordnung.

Diese beiden Gestalten sind bei Zweig nicht nur verlorengegangen, sondern in Karikaturen verzerrt worden: die liebliche Celia in die Verkörperung gedankenloser Beschränktheit, Colomba, Bonario in den plumpen Raufbold Leone, einen verblaßten Nachzügler des *miles gloriosus*. Sie zeugen in ihrer jetzigen Form mehr gegen als für einen Kern des Guten im Menschen. Sie scheinen darzutun, daß nur der ganzlich Kopfloze so gottverlassen sein konnte, ein Redlicher, d. h. ein vollkommener Einfaltspinsel, zu sein.

Die an einem Elisabethaner nicht wundernehmende Derbheit des Geschmacks hat sonderbarerweise der Seelendichter des 20. Jh. gesteigert. Er vergreift sich beim Auftragen des Zeitkolorits offenbar im Pinsel. Ben Jonsons Lady Wouldbe ist eine witzige Satire auf die Dame der Gesellschaft, die ihr Benehmen den Manieren der Kurtisane anzugleichen strebt — eine Modenarrheit, deren Geißelung auch heute nicht ganz unzeitgemäß wäre. Die Anstößigkeiten, deren sie sich schuldig macht, sind jedoch nur äußerliche. Ihr Gatte darf darauf pochen, daß sie zwar den Schein fremder Unsitte annehme, niemals aber die Stirn hätte, etwas wirklich Unanständiges zu begehen. Tieck behält Madame Murner als eifersüchtige Gattin in gesteigerter Harmlosigkeit bei. Zweig schafft aus Eigenem an ihrer Stelle eine wirkliche Kurtisane derbniedrigsten Stils, deren Szenen zum Stärksten gehören, das auf der Bühne möglich ist.

Geradezu in Widerspruch zu Ben Jonson aber gerät die moderne Bearbeitung durch ihren Schluß. Man hat Ben Jonson den Vorwurf gemacht, daß er der Moral zuliebe selbst ein Kunstopfer nicht scheue. In «Volpone» hält er über seine Verbrecher ein Strafgericht von niederschmetternder Vergeltung. Sie ergibt sich aus durchaus komischen Motiven, die aber mit der Konsequenz einer tragischen Nemesis ineinander verzahnt sind. Ben Jonsons Widmungsepistel des «Volpone» an die Schwesteruniversitäten Cambridge und Oxford spricht seine lehrhafte Absicht aus: das Schauspiel solle die Menschen bessern, sie im Zweck des Lebens unterweisen. Am Schluß der Komödie äußert er klipp und klar ihre Moral: Ist das der Weg zum Reichtum, so möge ich arm sein! Und dann redet er das Publikum direkt an: Habt den Mut, dem Laster ins Auge zu sehen: der Unfug mästet sich, bis er fett ist. Dann muß er bluten. Ben Jonson darf mit Recht von der «Katastrophe» seiner Komödie sprechen. Er wollte denen das Maul stopfen, die behaupten, in den *Enterludes* gehe das Laster

straflos aus. Der Komödiendichter solle der Gerechtigkeit nachstreben. Kurz, er wetteifert mit Shakespeare im Herausarbeiten eines Moralgesetzes. Er sitzt in «Volpone» mit eherner Strenge über seiner Gaunerbande zu Gericht. Damit genügt er der Forderung seines Publikums, dem er mit keinem andern Schluß kommen durfte. Diese großen Kinder wollten die Gerechtigkeit greifbar vor Augen gestellt: dem Guten seinen Lohn, dem Bosen seine Strafe. Zweigs amoralscher Schluß ist ein Anachronismus, auch wenn der moderne Autor mit einem Zuschauer rechnet, der kein Pedant ist und das Ganze nimmt, wie es geboten wird: als Schaumschlägerei des Witzes und der guten Laune, bei der nur der Philister nach Recht oder Unrecht fragt.

Zweig genügt Volpone allein als Sündenbock für alle Mitschuldigen. Einschneidende Veränderungen waren nötig, um zu diesem Schluß zu gelangen. Mosca, die ausführende Kraft für Volpones Erpresserideen, konnte nur durch einen weitläufigen Apparat gerettet werden. Bei Ben Jonson überschlagt sich die freche Verhöhnung im Anspruch auf Recht und Sitte und fällt in die Andern gegrabene Grube. Mosca hat seinen Meister übertrumpft. Das Werkzeug kehrt sich gegen die Hand, die es führte. Durch ihn sitzt der Fuchs in der Falle. Aber ehe das Eisen auf immer zu fällt, reißt er den Gehilfen mit. Mosca, der zierliche Lustspiel-Jago, behend an Geist und Ghedern und von jener genialischen Überlegenheit, die das Handwerk um seiner selbst willen, um der künstlerischen Befriedigung willen übt, ist sozusagen ein Ideal seiner Gattung. Seine rassige Kraft schließt jede schwächliche Anwendung von Reue oder Selbsttauschung aus. Zweig versetzt nun dieser lachenden Wildkatzennatur hinterrücks einen Knacks. Sein Mosca streikt, kriegt es mit der Angst, mit der Ehrlichkeit, fällt aus der Rolle. Aber Ben Jonson war ein Menschenzeichner von kritischem Geist und sicherer Hand. Seine Charaktere lassen sich nicht umbiegen, man muß sie vergewaltigen, um sie zu ändern.

Kleinere Mitteilungen.

Ein italienischer Vorgänger Falstoffs in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

In seinem schonen Werk über Ruzzante, den Schauspieler und Begründer der italienischen Stegreifkomödie, weist Alfred Mortier¹⁾ darauf hin, daß unter den mit saftiger Komik gezeichneten Charakterfiguren dieses höchst begabten Dichters auch der Falstaff vorgebildet ist. Mortier hat sicher recht (I 136) mit der Behauptung, daß Shakespeare schwerlich das paduanische Original gekannt haben wird. Auf die Verspottung des Feiglings konnte jeder selbständig verfallen. Ob Ruzzantes Spiele zur Zeit Shakespeares noch aufgeführt oder gar von Shakespeare gesehen wurden, ist natürlich nicht festzustellen. Daß sie seit 1548 gedruckt waren und bis zum Ende des Jahrhunderts mehrere Auflagen erlebten, weist Mortier nach (S. 260 ff.). Ihre behagliche Komik und lebensvolle Frische sicherte ihnen Freunde und Verehrer, darunter Galilei. Eine köstliche Gestalt, die der Dichter offenbar selbst verkörperte, ist der dummschlaue, feige, faule, gefräßige Diener Ruzzante, der in den meisten Stücken und Dialogen vorkommt. Hier ist nur zu verweisen auf: 1. das *Parlamento de Ruzante che era vegnù de campo* (Gespräch Ruzzantes, der aus dem Felde heimgekehrt war). Ruzzante kommt heim wie ein Strolch mit Läusen bedeckt. Er hat einen kostbaren Säbel verkauft, um nicht beim Fliehen an der Waffe erkannt zu werden. Er wirft sich zu Boden und stellt sich tot; der Geliebte seiner Frau, die nichts von ihm wissen will, prügelt ihn. Wie er wieder allein ist, sagt er: «Es waren über hundert da, die mich geschlagen haben!» und eine drollige Streit-

¹⁾ Alfred Mortier, Docteur ès lettres, *Ruzzante 1502—1542. Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne*, I, Paris 1925: Lebensbild, literargeschichtliche Untersuchung. II, Paris 1926. *Oeuvres complètes, traduites pour la première fois de l'ancien dialecte padouan rustique*.

szene knüpft sich daran. Kaum daß er in Sicherheit ist, sagt er, er wurde es allein mit dreitausend aufnehmen. Er lobt die leichte Stehlmöglichkeit im Kriege, er begreift nicht, warum er Leute schlagen solle, die ihm nichts getan haben. Die höchste Klugheit im Felde ist zu laufen, so schnell zu laufen, daß man sein Leben in Sicherheit bringt.

2. *La Moschetta* (die Kokette) V 1. Ruzzante mit Menato auf nächtlichem Abenteuer. Er trägt einen Schild auf dem Kopf, im Falle es jemandem einfiele, einen Ziegel aus dem Fenster nach ihm zu schleudern. Er wagt nicht, im Finstern mit jemandem handgemein zu werden, da er sich dabei selbst die Augen ausstechen konnte. Monolog: «Ich habe nicht Angst, ich habe mehr disputiert als Tullius» usw. Nachher Erzählung eines furchtbaren unheimlichen Abenteuers.

Der Prolog zu der «Anconitana» tritt als «Zeit» auf. Mortier verweist II 284 auf andere italienische Dramen und auf das Wintermärchen.

Wien.

Elise Richter.

Shakespeares Julius Caesar und Marlowes Massacre at Paris.

«Yet Caesar shall go forth.»

Diese Zeile in Shakespeares «Julius Caesar» (II, 2, 28) begegnet uns wieder in Marlowes «Massacre at Paris», Zeile 1005. Beide Zeilen sind offenbar voneinander abhängig, und wir versuchen, dies Verhältnis zu bestimmen.

Shakespeares «Julius Caesar» ist das jüngere Werk, wir dürfen es nicht über 1599 hinaufrücken, andererseits ist das «Massacre at Paris» ganz unbezweifelt ein echtes Marlowe-Stück; Tucker Brooke, der letzte Herausgeber Marlowes, setzt es mit guten Gründen um 1592 an. Es scheint also der Schluß unausbleiblich, daß Shakespeare nicht nur nachhaltige Eindrücke der gesamten Kunstart Marlowes zuweilen widerspiegelt oder Reminiszenzen an einzelne Stellen anklingen läßt, sondern daß Shakespeare noch in einem Werke der mittleren Periode, sechs bis sieben Jahre nach Marlowes Tod, ihn wörtlich zitiert.

Zitate aus anderen Stücken sind auch sonst in «Julius Caesar» nachzuweisen. «Et tu, Brute?» ist vermutlich, wie Dyce wenigstens

annimmt, Reminiscenz an «Et tu, Brute? Wilt thou stab Caesar too?» in der «True Tragedie of Richard, Duke of York» 1600 gedruckt. Aber hier liegt die Sachlage doch völlig anders; «Et tu, Brute» ist geflügeltes Wort und bereits im «Richard, Duke of York» Zitat, wie schon seine Stellung beweist, denn Brutus hat direkt in einem Stück über einen Herzog von York nichts zu suchen. Aber ebenso liegen die Verhältnisse für unser Zitat, sinnvoll ist es nur in einem Caesar-Drama. Es ist auch noch kein geflügeltes Wort, ist bei Shakespeare durchaus seinem Orte entsprechend und enthüllt sich durch seinen Ton bei Marlowe jedem, der anhört, als Zitat.

Es bleibt noch zu erklären, wie ein Zitat aus einem Stück von frühestens 1599 in einem Stück von spätestens 1593 auftauchen kann. Da wir keinen Anlaß haben, einen englischen Ur-Caesar von 1593 anzunehmen, der diese Zeile enthalten haben kann, die dann beide zitieren, bleibt uns nur eine — allerdings befriedigende — Erklärung. (Der lateinische Caesar von Dr. Eedes 1582 nützt uns nichts. «Yet Caesar shall go forth» ist nicht die Übersetzung einer lateinischen Sentenz und steht zudem bei Shakespeare an ihrem richtigen Platze.) Es handelt sich nicht um ein Zitat des Dichters, sondern des Schauspielers. Der früheste Druck des «Massacre at Paris» wird von Tucker Brooke aus der Verwandtschaft mit anderen datierten Drucken nach 1601 angesetzt. Unsere Untersuchung kann diese Datierung nur bestätigen. Die früheren Versuche, den Druck um 1594—1600 anzusetzen, sind damit widerlegt, der Text kann erst aus den Jahren nach dem «Julius Caesar» stammen. Allerdings muß er aus der Zeit bald nach dem ersten großen Erfolge des «Julius Caesar» stammen, denn nur der frische Erfolg kann den Schauspieler bewogen haben, seine Rolle mit einem Zitat des neuen Spieles zu schmücken. Daß wir es beim «Massacre at Paris» mit einem Schauspielertext zu tun haben, zeigt Tucker Brooke an den Regiebemerkungen.

Aus dem nun aufgeklärten Verhältnis der beiden Stellen zueinander ist folgendes zu entnehmen. Der vorliegende Text ist um 1600 gespielt worden. (Wieviel Jahre allerdings zwischen dem vorliegenden Text und dem vorliegenden Druck liegen, wissen wir nicht, diese beiden Data sind nur bedingt durcheinander bestimmbar.) Shakespeares «Julius Caesar» hat bei seinem Erscheinen eine große Wirkung ausgelöst, die einen Schauspieler einer anderen Truppe bewog, in einer nur äußerlich ähnlichen Situation auf dieses

neue Stuck anzuspielen. Ferner sind wir wieder belehrt worden, in welch zerspielter Form das «Massacre at Paris» auf uns gekommen ist und wie unsicher unsere Kriterien zur Scheidung des Echten vom Späteren sind. Denn an einer Stelle, auf die bisher nicht nur kein Verdacht gefallen ist, sondern die sogar von Tucker Brooke ausdrücklich als «of the most characteristically Marlovian quality» genannt wird (S. 441, Note 2), stellt sich eine Zeile als sicherer späterer Einschub heraus, und da sie mit ihrer nächsten Umgebung aufs engste durch Sinn und Ton verknüpft ist, können wir die Grenzen dieses Einschubes nicht bestimmen. Übrigens erinnert auch die folgende Zeile Marlowes «Let mean consaits, and baser men feare death, But they are pesants, I am Duke of Guise . . .» an Shakespeares «Cowards die many times before their deaths; the valiant never taste of death but once,» und es mag sein, daß auch hier die Haltung des reineren Heros auf die Darstellung des minderen abgefarbt hat.

F. Wolcken.

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller.

A. Ausgaben und Übersetzungen.

Der «New Shakespeare» der Cambridge University Press von Quiller-Couch und Dover Wilson geht langsam und sicher seinen Weg, wie die zwei 1926 erschienenen Bandchen, *The Merchant of Venice* und *As You Like It*, bezeugen. Der allgemeine Charakter der Ausgabe ändert sich nicht mehr: es ist eine nicht ganz glückliche Vereinigung des geistreichen Plauderers, der aber, trotzdem er die Stelle eines Cambridger Professors der Literatur bekleidet, doch immer der lebenswürdige Amateur der Literaturgeschichte bleibt, mit dem scharfsinnigen Philologen (er ist zwar Professor der Pädagogik in London), der seine ganze Arbeitsfreude an die Aufhellung dunkler Stellen der Textgeschichte wendet und uns immer wieder ein neues Stück origineller Forschungsarbeit bietet. Daß zwei so ungleiche Kräfte kein einheitliches Werk zustande bringen können, ist klar: der eine Herausgeber kann nur eine hübsche, der andere eine wissenschaftlich wertvolle Ausgabe schaffen. Nur der Anteil Dover Wilsons macht den «New» Shakespeare aus. Auch diesmal bringt ihm die bibliographische Methode der Pollard-Schule höchst interessante neue Resultate. Im *Merchant of Venice* haben wir es danach nicht mit einem Manuskript Shakespeares als Vorlage für den Drucker zu tun. Ein Text, in dem Briefe und Lieder als deutliche Einschreibungen vorkommen — und das schließt er daraus, daß sowohl der Brief Antonios 3, 2 als der Bellarios 4, 1 in der Quartausgabe 1600 keinem Spieler zugewiesen sind — ein solcher Text deute auf Zusammenstellung aus Schauspielerrollen. Das ist an sich natürlich möglich; ob aber aus den spärlichen Bühnenweisungen dasselbe geschlossen werden kann, scheint doch zweifelhaft. Wenn der Name Gobbo der Bühnenweisungen im Monolog Lancelots (2, 2) als Jobbe erscheint, so schließt Dover Wilson daraus, daß hier der italienische Name für Hiob, Giobbe im Original, gemeint sei, nicht der Gobbo des Rialto; daß aber auch der Schreiber der Bühnenweisungen ursprünglich ein anderer gewesen sei als der des Dialogs. Ein geringer Widerspruch in der Auffassung des venetianischen Staats dient als Beweis, daß noch ein anderer Autor an dem Stück beteiligt sei. Ich glaube, die Kommentatoren verlangen oft zu viel logische Schärfe vom Dichter. Für die Identifikation von Shylock und Dr. Lopez waren die Ausführungen von Gargano von Wert gewesen (vgl. Sh.-Jb. 61, 126), der die Mordanschläge des Lopez gegen den portugiesischen Praten-

¹⁾ Shakespeare, Works, ed. by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson. [The New Shakespeare] *The Merchant of Venice* 1926. *As You Like It*. 1926. Cambridge University Press (6s. each.)

dentem Don Antonio nach italienischen Quellen untersucht hat. Daß Shakespeare bei dem Vergleich Shylocks mit einem Wolf auf den Namen Lopez anspiele, scheint mir weniger wahrscheinlich zu sein. Noch weniger freilich die sonderbare Ansicht, «daß Shakespeare in Shylock ausdrücklicly zeigen wollte, daß auch ein Jude Menschenrechte habe und menschliches Mitleid verdiene». Warum findet er es denn dann bei den guten Menschen im Stucke nicht?

In *As You Like It* sieht D. W., so wie es in der Folio vorliegt, ein revidiertes Stuck. Spuren der Revision findet er in Prosastellen, die sich leicht in Blankverse «zurückverwandeln» lassen — ein sehr unsicheres Argument, besonders wenn keine guten Verse daraus werden — und in dem Versehen Shakespeares, der 1, 2, 272 Celia als die größere der beiden Freundinnen bezeichnet, während sonst natürlich die als Junghing verkleidete Rosalind die größere sein muß. Solche Flüchtigkeiten kommen bei Shakespeare, und nicht nur bei ihm, nicht selten vor, ohne daß man daraus schließen darf, daß zwischen dieser und der nächsten Stelle der Schauspielerjunge, der Rosalind spielte, nun wirklich um ein ganzes Stuck gewachsen sei, daß also Jahre zwischen der Abfassung der beiden Stellen liegen mußten. D. W. meint, daß die erste Version 1593, die «Revision» 1599 angesetzt werden müsse. Ein paar recht zweifelhafte Anspielungen auf Marlowes Tod scheinen ihm für das erste Datum zu sprechen. Das alles sind äußerst wertvolle Anregungen zu schärferer Beobachtung des Shakespeareschen Textes, für die wir diesem Herausgeber dankbar sind, auch wenn wir uns seine Schlüsse nicht zu eigen machen können.

Die Shakespeare-Übersetzung von Schlegel-Tieck in der Ausgabe von Julius Bab liegt fertig vor und bestätigt das an dieser Stelle über die beiden ersten Bände Gesagte (Sh.-Jb. 59/60, 171). Es ist eine gute Leistung, der man vielleicht die Tiefe absprechen kann, die sich aber anderseits durch Klarheit der Analysen und durch verständigen Gebrauch der Forscherarbeit auszeichnet. Merkt man bei den wissenschaftlichen Ausführungen und in den spärlichen Anmerkungen auch manchmal, daß hier kein Fachmann spricht, so zeigen wiederum die dramaturgischen Teile der Einleitungen — und sie sind die größeren — den vortrefflichen Kenner des lebendigen Theaters. Bei der Textbehandlung hat ihm Fraulein Dr. Elisabeth Levy als Kennerin des Englischen die Arbeit abgenommen. Ich habe in der früheren Besprechung daran Anstoß genommen, daß sie dabei meine Ausgabe in der stärksten Weise ausgenutzt hat und im Vorwort das Gegenteil sagt. Ich mache gern von der loyalen Erklärung des Herrn Dr. Bab Gebrauch, daß es sich hier nicht um böse Absicht handelte, sondern nur um die Unkenntnis der Herausgeber, die erst lange nachher merkten, daß meine Ausgabe, die sie ihrem Neudruck zugrunde legten, selbst einen revidierten Text des Schlegel-Tieck enthält (dabei ist freilich jede einzelne Änderung in meinen Anmerkungen angeführt). Es liegt also nur Flüchtigkeit und Selbsttauschung vor — schnelle Arbeit. In den Einleitungen versucht Bab im allgemeinen keine neuen Theorien aufzustellen: aber da er die Dramen in chronologischer Reihenfolge anordnen will, muß er sich natürlich über die

¹⁾ Shakespeare: Samtliche Werke. Mit Einleitungen versehen und herausgegeben von Julius Bab. Union Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. Neun Bände.

Datierung klar sein. Und hier scheint er sich zu leicht auf seinen subjektiven Eindruck zu verlassen — wenn er etwa Othello hinter Macbeth und Lear, Antonius und Kleopatra hinter Coriolan stellt. Heinrich VIII. halt er nicht für Shakespeares Werk, insofgedessen fehlt das Stück überhaupt in der Ausgabe. Das ist aber — selbst wenn Bab Gründe für seine Annahme beibringen konnte — ein schwerer Fehler, denn wir erwarten mit Recht von einer Shakespeare-Ausgabe, daß sie alles enthält, was Shakespeares Freunde und Kollegen als sein Werk in die Folio von 1623 aufgenommen haben. Dagegen ist zu begrüßen, daß auch die Gedichte einen Platz gefunden haben: die Verserzahlungen in Bodenstedts Übersetzung, die Sonette in einer neuen Übertragung und in neuer Anordnung von Emil Ludwig. Dieser geht aber nun ganz dilettantisch vor. für philologische Arbeit (die er gar nicht kennt: er zitiert nur seine ebenso dilettantischen Vorgänger) hat er nur geringschätzigen Hohn — er schafft sich als Mann «von heute» kühn einen eigenen Shakespeare, der natürlich pervers veranlagt, in einen blonden Knaben verliebt ist. Das ist zwar ganz klar gegen Shakespeares Worte im 20. Sonett — aber es ist doch so furchtbar interessant. Emil Ludwig hat in gewandter Sprache einen Gedichtzyklus zusammengestellt, der immer noch viele Shakespearesche Schönheiten enthält, aber Shakespeare ist es nicht mehr.

Seine Einleitungen hat dann Bab nochmals zu einem kleinen Buch verarbeitet¹⁾, das man gern und oft mit Nutzen lesen wird. Wenn es auch dem Fachmann — für den es nicht bestimmt ist — nichts Neues bietet, so dient es doch in erfreulicher Weise der Pflege Shakespeares.

Von bleibendem Wert ist die prächtige Ausgabe des Schlegel-Tieck, die von Max J. Wolff besorgt, der «Volksverband der Bucherfreunde» seinen Mitgliedern beschert hat. Hier liegt von seiten des Verlegers wie des Herausgebers eine Leistung allerersten Ranges vor. Die Ausgabe enthält alles an Texten, was man sich nur wünschen kann: außer den sämtlichen Dramen der Folio auch den Perikles und sogar — vielleicht eine Konzession an das Interesse des Tages — Sir Thomas More. Aber es ist gut so; denn jetzt kann auch der des Englischen nicht ganz kundige Leser sich ein Urteil über die viel diskutierte Frage bilden. Der Unterschied gegenüber den echten Dramen Shakespeares tritt selbst in der Übersetzung deutlich hervor. Auch die Gedichte, Sonette, Venus und Adonis, Lukretia, Klage einer Liebenden, Phoenix und Tauber, fehlen nicht. Der Übersetzer dieser Gedichte (die Sonette sind von Wolff selbst), Emil Wagner, ist, wohl aus Versehen, nur gelegentlich im letzten Bande genannt. Ein Anhang bringt, gleichfalls sehr erwünscht, eine Zusammenstellung der wichtigsten Originalnachrichten über Shakespeares Leben nach den bekannten Handbüchern in deutscher Übersetzung. Hier vermißt man allerdings einen Kommentar der Ungeschulte — und für ihn ist doch die Übersetzung bestimmt — wird mit den Titeln zeitgenössischer Bücher (Chettles «Kind Heart's Dream»

¹⁾ Julius Bab: Shakespeare — Wesen und Werke. Union Deutsche Verlagsgesellschaft. Stuttgart, Berlin, Leipzig. (326 S.)

²⁾ Shakespeares Werke, übertragen nach Schlegel-Tieck von Max J. Wolff. Mit Bildern nach Radierungen von Arthur Kampf. Volksverband der Bucherfreunde. Wegweiser-Verlag G. M. B. H. Berlin. 22 Teile in elf Bänden. (Privatdruck.) 1926.

wird sogar als Drama bezeichnet) nicht viel anfangen können, und der Geschulte braucht die Übersetzung nicht. Dagegen ist ein vollständiges Namenregister sehr nützlich. Ganz besonders erfreulich ist der Schlußband, der acht Aufsätze ausgezeichneter Fachleute zu einem Bilde über Shakespeare und seine Bedeutung für das deutsche Theater vereint. Hans Hecht gibt eine Übersicht über die Entwicklung des elisabethanischen Dramas bis zu Shakespeare, die überall den neuesten Standpunkt der Forschung berücksichtigt. Der Herausgeber selbst schildert Shakespeares künstlerischen Werdegang, aber auch sein Nachleben und sein Wiederaufleben in Deutschland. Ein Aufsatz von Heinrich Mutschmann über Shakespeares Weltanschauung will nur Anregungen geben, denn eine geschlossene Weltanschauung dürfe man, so betont er ganz richtig, bei Shakespeare nicht erwarten. Immerhin hat er die Renaissance-Elemente schon deutlich herausgehoben. Der folgende Aufsatz, Shakespeares Epen und Sonette von Lorenz Morsbach, ist schon im vorigen Jahrbuch besprochen worden. Eine temperamentvolle und doch auch sehr gehaltreiche Abhandlung bietet Ferdinand Gregori über Shakespeare und die Schauspielkunst. Er weist nach, wie Shakespeare alle seine Rollen, auch die des letzten Turhüters, mit warmem Leben erfüllte; wie er, im Gegensatz zu Hebbel etwa, jede Bewegung mitspielte, so daß es für den Schauspieler, auch unserer Zeit, keine bessere Schule geben kann als diese Dramen eines Schauspielers. Es folgen Aufsätze von Albert Ludwig, Shakespeare auf der älteren deutschen Bühne, von Georg Altman, Shakespeare auf der deutschen Bühne des XIX. Jahrhunderts, und endlich, ganz knapp, von Monty Jacobs, Shakespeare auf der modernen Bühne. Dieser Schlußband gibt der vorzüglichen Ausgabe noch besondere Bedeutung.

Zwei Dramen, in denen seit langem Shakespeares Hand vermutet worden ist, wo man — ähnlich wie bei «Sir Thomas More» — eine Gruppe von Szenen für ihn in Anspruch genommen hat, sind «Perikles» und «Eduard III.». Während aber bei «Perikles» die Kritik fast übereinstimmend eine Überarbeitung des Stückes durch Shakespeare zu erkennen glaubt, sind der Glaubigen im Falle von «Eduard III.» nur sehr wenige. In beiden Fällen hatte Shakespeare ein Frauenbildnis am meisten interessiert: die ruhende Gestalt der Marina, die Zuge von Shakespeares Isabella und Miranda vereint, und die tapfere, ihre Ehre auch gegen den König wahrende Gräfin von Salisbury. Für «Perikles» paßt die Entstehungszeit zwischen «Maß für Maß» und dem «Sturm» auch gut in Shakespeares künstlerische Entwicklung hinein; die Frauengestalt in «Eduard III.», Anfang der neunziger Jahre entstanden, ist für den jungen Shakespeare fast zu reif. V. Österberg hat eine danische Übersetzung dieser beiden Fragmente mit einem knappen Kommentar und einer ausführlicheren Untersuchung über Shakespeares Anteil an «Eduard III.» begleitet, wo er namentlich durch Parallelen aus «Loves Labour's Lost» Shakespeare als Verfasser der «Gräfin-Szenen» zu erweisen sucht¹⁾.

¹⁾ William Shakespeare. Grevinden af Salisbury og Marina. Oversatte og kommenterede af V. Österberg. Nyt Norsk Forlag, Arnold Busck. Kjøbenhavn, 1926. 94 S.

B. Allgemeine Erläuterungsschriften.

Ein ganz knappes Handbuchlein der Shakespeare-Kunde, das nur die Tatsachen verzeichnen will und an Zusammendrängung noch wesentlich über die «Facts about Shakespeare» von Neilson und Thorndike hinausgeht, ist als Ergänzungsbandchen dem «Yale-Shakespeare» von Tucker Brooke beigegeben worden¹⁾. Es bringt zunächst alle wichtigen Urkunden und die Erwähnungen bei Zeitgenossen bis zu Ben Jonsons Discoveries, sodann die gefälschten und verdächtigen Nachrichten, die hauptsächlichsten zeitgenössischen Anspielungen auf Shakespeares Dramen, die Druckdaten seiner Werke, eine Tabelle ihrer Chronologie, die metrische Entwicklung Shakespeares, seine Theater und endlich eine kurze Zusammenfassung über seine Persönlichkeit. In diesem letzten Abschnitt begegnet man natürlich auch subjektiven Ansichten des Verfassers, die man nicht ohne weiteres unterschreiben wird, wie S. 151: «The plain tiller of the soil gets loving treatment, from Costard in Love's Labour's Lost to the charming Egyptian Clown in Antony and Cleopatra» Ich glaube nicht, daß diese Bauern ihre Behandlung besonders liebevoll finden wurden. Aber so eine vereinzelte Entgleisung tut dem Wert des ausgezeichneten Buchleins keinen Eintrag.

Von Schuckings «Charakterprobleme bei Shakespeare» liegt die zweite Auflage vor²⁾: ein Zeichen für das allgemeine Interesse, das dieses vielfach revolutionäre Buch überall erweckt hat. Eine englische Übersetzung ist schon vor fünf Jahren erschienen. Die neue Auflage ist ein fast unveränderter Abdruck der ersten. Das ist schade, denn ich hatte mir gerade von einer nochmaligen Durchdenkung jedes Satzes die Ausmerzung mancher inneren Widersprüche und die Glättung manches nicht klaren Ausdruckes versprochen. So wie es vorliegt, ist es allerdings vielleicht mehr der kühn vordringenden, mehr zerstörenden als aufbauenden und doch stets anregenden, sich im geistreichen Widerspruch gefallenden und dahin und dorthin ins Dunkel leuchtenden Art des Verfassers entsprechend, die sich nicht gerne in strenge Formen einzwängen läßt. Das Buch ist ein dankenswerter Weckruf an alle Verehrer Shakespeares. Sein Appell an das historische Gewissen der Kritiker trägt sicher zu einer Scharfung der historischen Betrachtung aller Kunstwerke bei. Daß es oft über sein Ziel hinausschießt, habe ich in meiner Besprechung der ersten Auflage (Sh.-Jb. 56, 120), auf die ich mich auch hier berufen darf, ausführlich gezeigt.

Die Wichtigkeit von Schuckings Shakespeare-Buch wird auch dadurch bewiesen, daß es bereits eine Dissertation hervorgerufen hat. Gerda Stahr hat in einer Rostocker Dissertation, «Zur Methodik der Shakespeare-Interpretation (aus Anlaß von Schuckings Charakterproblemen)»³⁾

¹⁾ Tucker Brooke: Shakespeare of Stratford, a handbook for students. [The Yale Shakespeare, ed. by Wilbur L. Cross and Tucker Brooke.] New Haven, Yale University Press. London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1926. 177 S. (4s. 6d. net., Library Edition 6s. net.)

²⁾ Levin L. Schucking. Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers. (Zweite, verbesserte Auflage.) Leipzig. Verlag von Bernhard Tauchnitz. 1927. 286 S. (10 RM.)

³⁾ Gerda Stahr: Zur Methodik der Shakespeare-Interpretation. Aus Anlaß von Schückings Charakterproblemen. Dissertation, Rostock. Winterbergs Buchdruckerei. 1925. 88 S.

eine Anzahl von Aufstellungen Schuckings einer Nachprüfung unterzogen. Für die primitive Selbsterklärung, die Charakterspiegelung, die Handlungsbegründung im Monolog, sucht sie zu zeigen, daß aus Schuckings Beispielen seine präzisen Regeln nicht abgeleitet werden können. Durch eigene Beispiele sucht sie diese Regeln zu widerlegen. Sie erklärt das Versagen von Schuckings Methode aus dem inneren Widerspruch: «Wo Sch selbst die Texte auslegt, herrscht fast ausschließlich der radikale Standpunkt, wo er theoretisch zusammenfaßt (S. 240), der gemäßigte.»

Sehr viel Verwandtschaft mit Schuckings theoretischen Anschauungen über die Shakespeare-Kritik weisen die des amerikanischen Shakespeare-Forschers Elmer Edgar Stoll in Minneapolis auf. Auch er hat der unhistorischen psychologischen Erklärungsweise den Kampf angesagt und verlangt strenge literarhistorische Methode. Er hat aber nicht Schuckings revolutionäres Temperament und wird deshalb vor Übersteigerung seiner Forderungen leichter bewahrt. Seine konziliantere, bedachtigere Form fordert nicht so lebhaft zum Widerspruch heraus, auch wo beide im Grunde dasselbe behaupten. Er scheint uns auch konsequenter und kann deshalb ungeteilten Beifall finden. Stoll hat frühere Aufsätze durch neue vermehrt und zu einem schonen Bande «Shakespeare Studies» zusammengefaßt¹⁾, den man mit hohem Interesse liest, überall neue Anregungen für die Beurteilung Shakespeares buchend, selbst dort, wo er sich für längere Zeit weit vom Shakespeare-Thema entfernt. Das erste Kapitel «Zum Jubiläum der Folio» stimmt im wesentlichen mit Schuckings Buchlein, «Shakespeare im Urteil seiner Zeitgenossen» überein. Es handelt sich um die Frage «Warum hat Shakespeare sich um den Druck seiner Dramen nicht gekümmert?» Ich glaube die Antwort Sh.-Jb. 59/60, 123 gegeben zu haben: Shakespeare hat sich zuletzt auch auf Ben Jonsons Standpunkt gestellt und selbst noch für die Sammlung seiner dramatischen Werke gesorgt. Das II. Kapitel «Literatur und Leben» wendet sich besonders gegen die Anwendung autobiographischer und biographischer Hypothesen auf Dichterwerke, das III. über Charakterdarstellung weist auf Shakespeares Vereinfachung seiner Charaktere, auf seine Abhängigkeit von traditioneller Darstellung in Psychologie und Ethik, hin. Das IV. (The Comic Method) betont den Unterschied von Shakespeares Humor gegen Jonsons und Molières Satire. bei Jonson und Molière lacht das Publikum über die ernstesten Schauspieler, bei Shakespeare wird es vom Lachen der Schauspieler angesteckt; und doch ist Shakespeares Lustspiel viel weniger scharf vom Trauerspiel geschieden. Es folgen vier Kapitel über Einzelfragen, die aber ebenfalls alle von einem ganz hohen, historischen und vergleichenden Gesichtspunkt betrachtet werden. V. Gespenster — war Shakespeare abergläubisch? (Antwort: nicht mehr und nicht weniger als die aufgeklärten Geister seiner Zeit); seine Gespenster sind alle wirkliche, nicht individuell eingebilddete Gespenster; VI. Shylock als komische Figur; VII. Shakespeares Verbrecher, deren Psychologie sich aus dem noch in der Renaissance fest gegründeten Dualismus von Gut und Böse erklärt und sich

¹⁾ Elmer Edgar Stoll: Shakespeare Studies. Historical and Comparative in Method. New York. The Macmillan Company. 1927. 502 S. (\$ 4.—.)

auch von theologischen Anschauungen nicht frei machen kann, endlich VIII Falstaff als Trager von Humor und Komik. Überall wendet er sich gegen die abstrakt philosophische Kritik und bringt aus einem reichen Schatz zeitgenössischer ebenso wie antiker und moderner Literatur Beispiele für parallele oder gegensätzliche künstlerische Darstellung. Ebenso wie Schücking — und wie wir es hier seit Jahrzehnten tun — betont er stets den Unterschied von Kunst und Wirklichkeit.

Die Handschrift Shakespeares ist, seit das Problem seiner Mitarbeit an dem Drama «Sir Thomas More» aufgetaucht ist, der Gegenstand zahlreicher Untersuchungen geworden. Der Nestor der Paläographie, Sir Edward M. Thompson, hat 1916 mit einem kleinen Buch «Shakespeare's Handwriting» die Diskussion eröffnet. Jetzt kommt die gründlichste und minutöseste Nachprüfung von Samuel A. Tannenbaum, einem New Yorker Mediziner, der mit dem geschärften Auge des Histologen an die erhaltenen Originalunterschriften herantritt. Wenn irgendwo in der Literaturgeschichte, so ist hier zweifellos die naturwissenschaftliche Methode am Platze. Es werden die Unterschriften wirklich unter die Lupe genommen: 1. die Zeugenunterschrift vom 11. 5. 1612 («Deposition»), 2. die unter dem Kaufakt vom März 1613 («Warranty»), 3. die unter die dazu gehörende Hypothek (11. 3. 1613, «Mortgage»), 4.—6. die drei Unterschriften unter dem Testament. Für diese letzteren weist Tannenbaum die Behauptungen Thompsons vielfach überzeugend zurück; ja, wir bekommen zum erstenmal, so will es scheinen, eine wirklich exakte Untersuchung dieser für die Persönlichkeit Shakespeares so unvergleichlich wichtigen Urkunde. Und hiernächst scheint uns der Hauptwert des Buches zu liegen, dem auch ein vorzügliches Faksimile der drei Blätter des Testaments beigegeben ist. Unser Jahrbuch hat das bisher beste Faksimile des Testaments als Beilage zu seinem 24. Bande (1889) zugänglich gemacht. Das von Tannenbaum gibt aber außer der Schrift auch alle Einzelheiten des Papiers wieder, soweit dies eine Photographie tun kann. Das Ergebnis der Untersuchung ist, daß wir in dem ersten Blatt eine neue Ausfertigung haben, die durch Judiths Verheiratung nötig geworden war. Es enthält daher fast nur Anweisungen für Judith. Ihr werden für Lebenszeit die Zinsen von £ 150, also £ 15 jährlich ausgesetzt. Aber erst drei Jahre nach der Abfassung des Testaments soll ihr das Kapital als Eigentum, wenn auch nicht zur freien Verfügung, überwiesen werden. Es handelt sich also um einen Schutz gegen den neuen Schwiegersohn, der auch später nur dann das Kapital ausbezahlt bekommt, wenn er einen gleichwertigen Landbesitz nachweist, der seiner Frau oder ihren Kindern zugesichert wird. (So mochte ich, fußend auf Tannenbaums Erklärungen, etwas abweichend von ihm die schwierige Stelle auslegen.) Wir wissen nicht, was auf dem ersten Blatt in der ursprünglichen Fassung gestanden hat: vielleicht waren da noch andere Personen genannt, jedenfalls mußte der Schreiber am Fuß des Blattes in der zweiten Fassung viel enger schreiben, um die Zuweisungen an Judith und die nötigen Verkläuerungen alle draufzubringen. Außer-

²⁾ Samuel A. Tannenbaum: Problems in Shakespeare's Penmanship, including a study of the Poet's Will. The Century Co. For the Modern Language Association of America. New York 1927. 241 S.

dem aber mußten drei Zeilen auf Blatt 2 ausradiert werden, die sich auf Judith vor ihrer Heirat bezogen. Der Schreiber, der den ursprünglichen Anfang vor sich hatte, schrieb aus Versehen das Monatsdatum «Januar» mit ab und mußte es nachher korrigieren. Dagegen hatte er das Jahresdatum (14. Jakob I) richtig geandert: der 25. März war nach dem alten Stil der erste Tag des neuen Jahres 1616 und fiel in Jakobs 14. Regierungsjahr. Die Unterschriften Shakespeares zeigen nach Tannenbaums Untersuchungen keinerlei ungewöhnliche, besonders nachlässige Züge, sondern die eines sorgfältig schreibenden gebildeten Mannes, der wahrscheinlich durch eine Krankheit — T. nimmt Angina pectoris an — und durch unbequeme Lage des Papiers behindert war. Den außerordentlich flotten Namenszug in der Montaigne-Übersetzung hält T. für echt, die drei Seiten im Manuskript des More-Dramas dagegen für eine fremde Schrift.

Eine sehr nette, ganz knappe Zusammenfassung des Wissens über Shakespeare, mit Ausnahme der Biographie und der Bühne, gibt Frederick S. Boas¹⁾ unter dem etwas zweideutigen Titel «An Introduction to the Reading of Shakespeare» in einer neuen Sammlung von Elementarbüchern für die Masse der Gebildeten «The World's Manuals» der Oxford University Press. «Shakespeare, the Man and his Stage» bildet nämlich ein anderes Bandchen der Sammlung. So bekommen wir hier ganz kurze und, wie der Name des Verfassers verbürgt, gute Übersichten über Shakespeares Dramen, die Art ihrer Veröffentlichung, ihre Entstehung, ihre Inszenierung, Shakespeares Bibliothek, einige Züge seiner Charakterzeichnung, seine Sprache, seine Gedichte und endlich sein Fortleben. Der Anhang bringt unter anderem eine Liste von Shakespeare-Gesellschaften, aber die älteste, heute noch blühende Gesellschaft, die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, fehlt — vielleicht weil er nur britische oder Londoner Leser im Sinne hat. Aber widerspricht das nicht dem Titel der Sammlung?

C. Erläuterungsschriften zu einzelnen Werken Shakespeares.

Heinrich VI., Shakespeares älteste Historie, ist vielleicht das umstrittenste Drama unter allen, die uns in der Folio von 1623 unter seinem Namen überliefert sind. In Deutschland glauben wohl die meisten Forscher, daß wir hier Shakespeares Schulerarbeiten haben, stark beeinflusst von seinen Vorbildern Marlowe, Peele, Greene, Kyd, Lodge; während man in England und Amerika darin Arbeiten eben dieser Meister sieht, an denen Shakespeare höchstens als Mitarbeiter oder Überarbeiter beteiligt ist. Der kalifornische Shakespeare-Forscher Allison Gaw untersucht in einer geistreichen Monographie den Ursprung und die Entwicklung des ersten Teils Heinrichs VI.²⁾

¹⁾ Frederik S. Boas: An Introduction to the Reading of Shakespeare. [The World's Manuals.] London. Oxford University Press, Humphrey Milford. 1927. 112 pp. (2 s. 6 d.).

²⁾ Allison Gaw: The Origin and Development of 1 Henry VI in relation to Shakespeare, Marlowe, Peele, and Greene. [University of Southern California Studies I, 1.] The University of Southern California. Los Angeles 1926. 180 S.

Die beiden anderen Teile halt er mit Tucker Brooke in ihrer Quarto-Version für eine Arbeit von Marlowe, die Shakespeare überarbeitet hat zu der Form, wie sie die Folio enthält. Um zu einer Fixierung des ersten Teils zu kommen, geht er aus von Brandls Erklärung der merkwürdigen Szene, wo der Geschützmeister von Orleans und sein Sohn ihre Kanone auf den Belagerungsturm (turrets) richten, von dem aus Salisbury und die englischen Heerführer die Stadt überblicken. Brandl hat — was Gaw nicht zu wissen scheint — die Situation so gedeutet, daß Salisbury auf dem Turmchen über dem Bühnenhaus erscheint, von dem aus der Trompeter im Schwanentheater das Signal zum Beginn gibt. Er muß dann den Master Gunner mit seiner Kanone auf die Vorderbühne placieren, denn von der Hinter- oder Oberbühne kann man den Turm ja nicht sehen. Das hat nur die Schwierigkeit, daß sonst immer die Oberbühne die Stadt Orleans bedeutet, die Engländer als Belagerer davor gedacht sind. Eine weitere Schwierigkeit ist die Konstruktion des Theaterturms über dem Bühnendach, die ihn vom Innern des Theaters schwer sichtbar machte. Brodmeier hat deshalb eine andere Lösung gesucht (Die Shakespeare-Bühne, 1903): er nimmt eine der Logen an der Bühne zu Hilfe als Belagerungsturm. Der Master Gunner schießt dann von der Oberbühne (den Mauern der Stadt) auf den vor der Stadt errichteten Belagerungsturm. Dabei wird unserer Phantasie zweifellos weniger Gewalt angetan. Aber Gaw scheint auch diese Erklärung nicht zu kennen — jedenfalls genügt ihm die andere. Nun findet er, daß auf den Ansichten von London das Rosentheater zunächst (Norden, 1593) ohne den Turm abgebildet war, den es später (Delaram-Portrat, Hintergrund 1599 bis 1605) aufweist. Da Henslowe im Februar 1593 (n. St.) große Veränderungen am Bau der «Rose» vornahm, wird er wohl damals den turmartigen Aufbau über dem Bühnenhaus errichtet haben. Wie man auf den Ansichten deutlich sieht, ist dieser Turm gegen Nordosten offen, man übersah also von dort zwar nicht die Stadt Orleans, wohl aber die Stadt London. Dann ist Shakespeares Stück zur Eröffnung des neu hergerichteten Rosentheaters geschrieben, wo die Strange-Truppe jetzt auftrat, mit deutlicher Anpassung an den neuen Aufbau. Darauf untersucht Gaw die Verfasserschaft des Stückes. Hier kann ich ihm nicht folgen, wenn er etwa eine Stelle für Marlowe in Anspruch nimmt, weil dann zehn Echos von Marlowe-Stellen vorkommen, davon ist die Hälfte den beiden anderen Teilen von Henry VI. (Contention und T. T. R. Y.) entnommen, die er ohne weiteres als Marlowesche Stücke ins Feld führt. Von den übrigen fünf Marlowe-Stellen steht eine im Lucan, der erst September 1593 gedruckt wurde — also beweisend für Marlowe. Aber die einzige Übereinstimmung der beiden Stellen ist das Wort «Comets». Ist eine solche Methode überhaupt beweisend? Ich muß immer wieder betonen, daß es für einen jungen von Berufs wegen reproduzierenden Schauspieler doch natürlich ist, daß er «sich mit fremden Federn schmückt». Gaw verteilt das Stück nun Szene für Szene zwischen Marlowe, Peele, zwei unbekannten Autoren B und C, und schließlich Shakespeare, der nur als Überarbeiter und Interpolator in Betracht kommt. Kann ich ihm auch hier nicht beistimmen, so ist doch das, was er zur Bühnengeschichte der Zeit ausgeführt hat, sehr lehrreich. Sein reiches Wissen und seine scharfsinnige Kombination müssen auch dem imponieren, der seiner Führung nicht überallhin folgt.

Das Urbild von Shakespeares Falstaff will John Dawtrey in seinem Vorfahren, Captain Nicholas Dawtrey, gefunden haben¹⁾, einem Offizier von gewaltigem Körperumfang, der am Hofe der Elisabeth um Pensionen bettelte, und in Nordirland ein meist bequemes Soldatenleben führte, dann aber als bewährter Mann noch in dem grausamen Kriege gegen die irischen Freiheitskämpfer recht anstrengende Feldzüge mitmachen mußte. Der Nachkomme dieses Mannes entwirft uns in Auszügen aus seinen Briefen und Eingaben ein sehr fesselndes Bild der Zeitkultur. Wenn auch die Übereinstimmungen mit Falstaff nicht so weit gehen, wie man anfanglich glaubt, so sind immerhin einige gemeinsame Züge vorhanden. Daß Shakespeare seinen Falstaff nach einem lebenden Modell geschaffen hat, ist auch meine Überzeugung — und warum nicht nach diesem dicken Miles gloriosus?

Die Frage nach dem Verfasser und Schreiber der Auftrittszone in dem handschriftlich überlieferten Drama «Sir Thomas More» ist noch immer nicht überzeugend gelöst. Eine ganz gründliche Untersuchung der Handschrift bringt das leider nur als Privatdruck erschienene Buch von Samuel A. Tannenbaum über dieses Thema²⁾. Von den sechs Verfassern ist der eine (S) sicher Munday, der andere (E) sicher Dekker. Den dritten (C) sucht T. mit guten Gründen als Kyd zu erweisen — ich habe selbst schon Sh.-Jb. 61, 135 auf Kyd in diesem Zusammenhang hingewiesen, der ja für einen ganz ähnlichen Aufstand gegen die «Flemings» 1593 so bitter büßen mußte. T. zeigt auch, daß das Dokument über den Atheismus Marlowes von Kyds eigener Hand geschrieben ist, obwohl er in dem Brief an Puckering glauben machen will, daß es von Marlowe stamme. Der vierte Schreiber (A) ist nach T.s Ausführungen Chettle, der fünfte (B) T. Heywood. Als der sechste (D) kommt Shakespeare aus Gründen der Handschrift wahrscheinlich nicht in Frage — dagegen vielleicht Peele, Marston, Lodge oder Daniel. Die Änderungen und Einschreibungen in Munday's ursprünglichem Manuskript sind, wie T. annimmt, nach der Korrektur des Zensors vorgenommen worden, nicht, wie Greg glaubt, vorher. Als Datum aber sucht er 1593 zu erweisen. am 5. 5. 1593 wurde der Spottvers auf die Belgier, die Flamen und Franzosen am «Deutschen Kirchhof» angeschlagen, der Kyd auf die Folterbank brachte. Das war Veranlassung für den Zensor, das Stück zu beanstanden, und für die Gesellschaft der Strange-Players, es nicht aufzuführen. Durch zahlreiche Faksimiles wird der Wert des Buches noch erhöht.

D. Shakespeares Theater.

Shakespeares Bühne ist, seit Brandl und Brodmeier das Problem aufgerollt haben, der Gegenstand einer Diskussion geblieben, die immer mehr Material herangezogen und immer neue Gesichtspunkte eingenommen hat.

¹⁾ John Dawtrey. The Falstaff Saga, being the Life and Opinions of Captain Nicholas Dawtrey, sometime Seneschal of Olandebye and Warden of the Palace of Carrickfergus, immortalized by Shakespeare as Sir John Falstaff. London. George Routledge and Sons. 1927. 226 S. (7 s. 6 d.)

²⁾ Samuel A. Tannenbaum: The Booke of Sir Thomas Moore. A Bibliotic Study. New York, The Tenny Press, 33—35 West 17th Street. 135 S. (\$ 3.—.)

Einer der besten Kenner dieser Fragen, William J. Lawrence, den neben absoluter Stoffbeherrschung eine naturwissenschaftlich klare Raumvorstellung und ein historisch eingestelltes Denken auszeichnet, hat jetzt in einem kleinen Buchlein *The Physical Conditions of the Elizabethan Public Playhouse*¹⁾ die umstrittensten Einzelprobleme einer neuen kritischen Durchsicht unterzogen, die in vielen Punkten Klarheit schafft. Er erkennt sehr richtig, daß es überhaupt keine «typische» elisabethanische Bühne geben kann, denn die sechzig Jahre, die auf die ersten Theaterbauten folgten, und die wir doch mit der gewohnten Erweiterung des Begriffs «elisabethanisch» immer zusammenfassen, waren eine Zeit der raschesten Entwicklung des Dramas, die die Welt je gesehen hat, — und da soll die Bühne sich auf einen einzigen Typus festlegen lassen? Wir müssen doch auch hier ein fortwährendes Experimentieren der Schauspieler annehmen, die die Illusion zu verstärken suchen. Über das Geländer vor der Bühne, die Vorhänge, Türen, Oberbühne, Hinterbühne, Musikraum, den als Studierzimmer oder Laden benutzten Raum im Hintergrund, Aufzüge und Versenkungen und vieles andere bekommen wir Neues zu hören. Am interessantesten ist wohl für die meisten Leser der Abschnitt über die Vorhänge. Lawrence nimmt nur zwei Vorhänge übereinander am Bühnenhaus an. Auch ich stehe nicht mehr auf dem Zeitpunkt meines Schülers Brodmeier, sondern glaube, daß ein Typus der Bühne sich an das holländische Theater anschloß, die Reederjkers-Bühne, wo im Hintergrund das Bühnenhaus mit drei großen Türen und darüber drei Fensterbögen steht. Der mittlere Turbogen und das mittlere Fenster sind jedes durch einen Vorhang verhüllt — also genau das, was auch Lawrence annimmt. Wenn die holländische Bühne drei Türen hatte, ist De Witts Bild des Schwanentheaters um so auffällender, und wir können dann unbedingt glauben, daß dieses wirklich nur zwei Türen besaß. Bei der Kritik der Bühnenweisungen, wo *arras*, *hangings*, *curtain* und *travers* nebeneinander gebraucht werden, die Lawrence alle für gleichbedeutend halt, ist doch zu bedenken, daß ein Unterschied im Gebrauch gewahrt ist. Es heißt von dem Vorhang wohl auch einmal «*The arras is drawn*», statt «*the curtain*», obwohl dies selten vorkommt, denn der Bühnenvorhang scheint nach dem *Messalina*-Bild auch aus Gobeln bestanden zu haben. Aber soviel ich sehe, wird stets der Ausdruck «*arras*» gebraucht, wenn sich eine Person hinter der Tapete versteckt. Hier muß berücksichtigt werden, daß das mittelalterliche und noch das elisabethanische Haus die kalten Mauerwände der Zimmer durch Teppiche, Gobeline, zu verhängen pflegte, hinter denen sich sehr wohl ein Mensch verbergen konnte. Solche Behänge durften auch auf der Bühne angebracht worden sein. Dann aber ist mit *curtain* häufig die Umhüllung des Canopy gemeint, des Thron- oder Betthimmels, wie wir ihn auf allen zeitgenössischen Bildern und noch bis ins 19. Jahrhundert hinein finden. Diese Fragen bedürfen wohl nochmals einer gründlichen Nachprüfung, für die hier nicht der Platz ist. Sie kann aber nur geschehen auf Grund der ausgezeichneten Arbeit, die Lawrence hier geleistet hat.

¹⁾ William J. Lawrence: *The Physical Conditions of the Elizabethan Public Playhouse*. Cambridge, Harvard University Press (London, Humphrey Milford) 1927. 129 pp. (7 s. 6 d.)

Über die Kindertruppen haben uns ja die archivalischen Forschungen von Wallace viel Material beigebracht — allerdings haben seine überkühnen Hypothesen den Wert seiner Arbeiten sehr beeinträchtigt. Harold N. Hillebrand hat es deshalb unternommen, das ganze Material, das er durch eigene Funde vermehrt hatte, einer neuen kritischen Durcharbeitung zu unterziehen. Daraus ist nun ein stattlicher Band geworden, der die Geschichte der Kindertruppen abschließend zusammenfaßt. Trotzdem ja in E. K. Chambers' Monumentalwerk «The Elizabethan Stage» auch dieses Gebiet ausführlich behandelt worden ist, hat der Verfasser doch das lange vorher begonnene Buch zum Abschluß und zur Veröffentlichung gebracht. Es liegt in der Natur der Sache, daß er vieles wiederholen muß, was auch bei Chambers verzeichnet ist, aber andererseits ist das Neue oder neu Aufgefaßte doch auch gar nicht so wenig. Er behandelt zunächst die Vorgeschichte, dann die Chapel-Boys unter ihren Lehrern Cornish, Crane, Bower, Edwards, dann im ersten Blackfriars-Theater 1576—84; darauf die Children of St Pauls unter Westcote, die 1582—87 auch in Blackfriars spielten; Lyllys Stucke, mit denen sie ihren eigenen Stil entwickeln, und schließlich ihre Auflösung 1590. Erst 1600 wird dann von Evans eine neue Chapel-Truppe gegründet. Es ist vielleicht das wichtigste Ergebnis des Buches, daß es die Behauptung von Wallace mit guten Gründen widerlegt, daß Elisabeth diese neue Kindertruppe in ihren Sold genommen und ihnen ein Theater (das zweite Blackfriars) erbaut habe. Die Hauptstütze dieser Behauptung ist das Tagebuch über die Englandreise des Herzogs von Pommern, das nicht als beweisendes Dokument gelten kann. Denn es zeigt sich, daß die englischen Hofherren wohl den Deutschen gegenüber ein bißchen renomméiert hatten, oder daß diese ihre Angaben falsch aufgefaßt haben. Alle anderen Quellen aber sagen deutlich, daß wir es mit einem rein privaten Unternehmen zu tun haben, dem Evans vergeblich einen offiziellen Anstrich zu geben versuchte. Dieses Theater geht 1609 vermutlich an seinen politisch-satirischen Ausfällen zugrunde, als Marston es wagte, den König selbst zu verspotten. Auch ein Wechsel in der Leitung konnte nichts mehr helfen. Da auch die Paul's Boys und eine neue Revels-Truppe in Whitefriars sich nicht halten konnten, ist es 1616 mit den Kindertruppen endgültig vorbei. Sie hatten ihre literarisch wichtige Rolle schon ausgespielt, als Burbadge 1576 das Theatre erbaute und die Erwachsenentruppen bessere Schauspieler ausbilden konnten. Denn, konstatiert Hillebrand, kein Drama von wirklich erschütterndem echten Pathos, ja, mit Ausnahme von Epicoene und The Knight of the Burning Pestle, auch kein literarisch erstklassiges Lustspiel ist von den Kindertruppen aufgeführt worden. Allerdings ist Shakespeare fast der einzige Dramatiker, den sein sicheres Taktgefühl oder ein gutes Geschick davor bewahrt hat, daß er auch nur ein einziges seiner Stücke den Kindern ausliefern mußte. Er war ja als Mitglied seiner Truppe dieser auch als Dichter fest verbunden. Dagegen ließ man von den Kindern gern Stücke mit hofisch-gelehrten Anspielungen, wie Lyllys Komodien, oder gerade die scharfsten satirischen Lustspiele aufführen, weil, wie Heywood

¹⁾ Harold N. Hillebrand: The Child Actors. [University of Illinois Studies in Language and Literature XI 1,2] The University of Illinois Press, Urbana. 1926. 355 pp.

richtig sagt, man den Kindern viel mehr zugute hielt als den Erwachsenen. Jonson, Chapman, Marston haben ihre polemischen Stücke gerade für die Kindertruppen geschrieben. Allerdings haben diese auch die Tragödien von Bussy d'Ambois und von Antomo aufgeführt, aber das ist, nach Hillebrands Urteil, kein echtes Pathos, sondern bombastischer Schwulst — für Bussy d'Ambois etwas hart. Immerhin beweist uns dieses Buch, daß es keineswegs, wie manchmal behauptet worden ist, eine Ehre für den Autor war, von den Kindertruppen gespielt zu werden. Stücke erster Autoren bekamen sie nur während einer ganz kurzen Periode 1600—1604, d. h. während des Theaterstreits und kurz nachher. Wir müssen dem Verfasser dankbar sein für seine fleißige und geistreiche Arbeit.

Die hofischen Maskenspiele der Renaissance waren eigentlich von Brotanek und Reyher, zuletzt nochmals bei E. K. Chambers, so vollständig behandelt, daß man sich wundert, ein neues schönes Buch über denselben Gegenstand zu bekommen — besonders da hier das Material so viel spärlicher, die Probleme aber viel weniger umstritten sind als beim eigentlichen Drama. Aber wenn man näher zuseht, hat Enid Welsford in ihrem Buche «The Court Masque» doch etwas Neues in Angriff genommen, was sehr viel Diskussionsmöglichkeiten bietet, nämlich die Beziehungen zwischen Dichtung und Festspielen. Die lyrische Poesie hat zeitweise ihre schönste Ausprägung im Maskenspiel bekommen, das Drama ist durch das Maskenspiel in neue Bahnen gelenkt worden. Es handelt sich auch bei zwei Stücken Shakespeares, wie die Verfasserin zeigt, um veränderte Maskenspiele: «Sommernachts Traum» und «Sturm». Vielleicht läßt sich der Einfluß doch noch weiter bei Shakespeares hofischen Lustspielen nachweisen. Shakespeare hat nicht den Körper des Maskenspiels weiterentwickelt wie Ben Jonson, sondern er hat die Seele des Maskenspiels von seinem Körper befreit und zu neuem poetischen Leben erweckt. Das Hereinspielen der Landschaft, die musikalische Stimmung, der Tanzstil, endlich vor allem die Elfen und das Rupelspiel der Antimaske als lustige Fohe — alles ist deutlich das, was das Maskenspiel erstrebte. Die Verfasserin hat an anderer Stelle allerdings hervorgehoben, daß Ben Jonson eigentlich erst die Antimaske, vielleicht nach italienischem Vorbild, geschaffen habe; aber da er selbst keine Neuerung darin sieht, dürfen wir sicher annehmen, daß diese Persiflierung der pathetischen Maske durch die Burleske viel älter ist als sich bei unserem doch recht luckenhaften Material feststellen läßt. Ich gehe aber hier noch einen Schritt weiter und muß auch für Lyly schon die Antimaske voraussetzen. Gerade Lylys Parallelismus ist, wie ich schon öfters angedeutet habe, nur durch das Maskenspiel erklärbar, und Lylys bester Schüler ist Shakespeare. Für den «Sturm» ist ja der Einfluß des Maskenspiels schon früher aufgezeigt worden. Das Buch von Miss Welsford wird überall das Interesse für diese Fragen, die für den Bau von Shakespeares Lustspielen von größter Bedeutung sind, neu beleben.

¹⁾ Enid Welsford: *The Court Masque: A study in the relationship between Poetry and the Revels*. Cambridge, University Press. 1927. 434 pp. (25 s.)

E Das Drama in Shakespeares Zeit

Eine sehr schöne Übersicht über die Geschichte des englischen Renaissancedramas bietet das neue Buch von F. E. Schelling «Elizabethan Playwrights». Es ist nicht das, was der Titel besagt, eine Geschichte von Dramatikern, sondern das, was es geben will, ist gerade im Gegenteil die Entwicklung des Dramas, losgelöst von den individuellen Autoren. Wir bekommen ein wirkliches Bild des bunten dramatischen Lebens dieser Epoche, weil der chronologische Gesichtspunkt über den biographischen gestellt ist. Es ist der Weg, den unser Creizenach zuerst gewiesen hat in seinem monumentalen Lebenswerk, der Geschichte des neueren Dramas. Es ist vielleicht erlaubt, in aller Bescheidenheit ein Staunen auszudrücken, daß in der Vorrede, wo die Fortschritte auf diesem Gebiete der Literatur in Amerika, England und Frankreich gepriesen werden, Creizenach und Deutschland vergessen sind. Eine böse Absicht liegt gewiß nicht vor — stammt doch der ausgezeichnete Gelehrte der Universität von Pennsylvania selbst aus Deutschland. So dürfen wir uns der schönen Gabe auch ohne bitteren Beigeschmack freuen. Von den obersten Quellen verfolgen wir den Strom des englischen Dramas, der dann so majestätisch breit dahinfließt zwischen Kyd und Ford, bis er unter Davenant und Killigrew verflacht und versandet. Der Standpunkt Schellings ist, wie bekannt, überall vorsichtig abwagend, jede Meinung prüfend und doch im ganzen konservativ, ohne irgendwie sich neuen Forschungen zu verschließen. Im Gegenteil, man wird überall die neuesten Untersuchungen benutzt finden, — aber ein gesundes Mißtrauen hält ihn von allzu kühnen Hypothesen zurück. Ich glaube, kein neues Buch über das elisabethanische Drama wird so viele Leser finden wie dieses.

Der Rektor der Wiener Universität, Karl Luick, hat in seiner Rede 1925 einen grundsatzhohen Gegensatz zwischen dem elisabethanischen Volksdrama und der Renaissance in scharfsinniger Weise herausgehoben. Die Renaissance war eine gelehrte, internationale Bewegung, das englische Theater aber ist national aus dem eigenen Volksleben der Engländer hervorgegangen. Auch Shakespeare war echter Renaissancekünstler, — in «Venus und Adonis», «Lucretia» und in den «Sonetten». Aber gerade daß er im Drama nicht diese vorgezeichneten Wege geht, macht seine Größe aus. Nur auf dem von der internationalen ästhetischen Bewegung nicht erfaßten Gebiet des elisabethanischen Dramas war es Shakespeares Genus möglich, sich zu entfalten. Freilich haben die Dramatiker viele Elemente der Renaissance absorbiert und dadurch der heimischen Kunst neue Kraft zugeführt. Gerade der Gegensatz der dramatischen Werke zu seinen episch-lyrischen zeigt, daß Shakespeare den Geist der Renaissance in jenen überwunden hat.

¹⁾ Felix E. Schelling: Elizabethan Playwrights. A Short History of the English Drama from Mediaeval Times to the Closing of the Theatres in 1642. Harper and Brothers, New York and London, 1925. 335 pp.

²⁾ Karl Luick: Die Bedeutung der Renaissance für die Entwicklung der englischen Dichtung. Inaugurationsrede, gehalten am 10. 11. 1925. Wien, A. Holzhausen, 1925. 12 pp.

Es ist ein Stück höchst interessanter literarischer Familiengeschichte, das uns A. W. Reed¹⁾ in seinen Untersuchungen über den Kreis Thomas Mores bietet. Gerade durch diese subtilen biographischen Forschungen werden uns aber die Männer vertraut, denen die Entstehung des neuen Renaissance-dramas in England zu verdanken ist: John Medwall, der Autor von «Nature» und von «Fulgens and Lucre», John Rastell, der Jurist, Buchdrucker, Dramatiker (Reed schreibt ihm außer den *Four Elements* auch *Gentlemen and Nobility* zu), der zuerst 1524 eine Bühne baute, der Verfasser von Festaufzügen, und Schwager Thomas Mores, und sein Sohn und Helfer William Rastell, vor allem aber John Rastells Schwiegersohn John Heywood und dessen Sohne. Gerade hier bekommen wir jetzt ein scharf beleuchtetes Bild. Heywood war ein sehr angesehener, begüterter Mann, geb. 1497, vielleicht durch Mores Vermittlung 1519 als Sanger und Virginalspieler im königlichen Haushalt angestellt (aber nicht als *Gentleman of the Chapel*) bis 1528; von 1523 an wohnte er in der City, heiratete Rastells Tochter Joan und wurde Mitglied der *Stationers' Company*. Reed hat über die Entstehung von *The Spider and the Fle* eine andere Ansicht als Berdan, aber da dieser Teil seines Buches schon früher (in *The Library*) gedruckt war, hat er keine Stellung dazu genommen. 1539 fuhr er für Cromwell ein Maskenspiel *King Arthur's Knights* auf. Daß es eine Burleske gewesen sei, wie Reed meint, möchte ich aus den «hobby horses» allein nicht schließen. Heywood aber schloß sich den katholischen Feinden Cranmers an und kam nach dessen (in Shakespeares Heinrich VIII. geschilderten) Sieg in eine gefährliche Situation, aus der ihn nur sein guter Witz gerettet haben soll. Er mußte aber öffentlich Buße tun und seinen katholischen Sympathien abschwören. Unter Maria war er dann in großer Gunst. Seine Sprichwortersammlung erschien von 1546 an. Unter Elisabeth wandte sich der Wind wieder gegen ihn, und er floh 1564 mit seinem Sohn Ellis, der dort Jesuit wurde, nach Brabant. Sein Schwiegersohn, der Eisenhandler John Donne (der Vater des Dichters), verwaltete seinen Grundbesitz für ihn. 1574 starb seine Frau, aber noch 1578 lebte bei den Mechelner Jesuiten auch der alte lustige John Heywood. — Heywoods Interludes *The Play of Wether* and *The Play of Love* sind Ende 1533, Johan und der *Pardoner* and *Frere*, wie Reed glaubt, beide Anfang desselben Jahres von William Rastell gedruckt. Aus der Verwandtschaft der beiden letzteren Stücke mit *The Four PP*, das als Heywoods Werk von seinen Zeitgenossen Middleton und Bale beglaubigt ist, schließt Reed mit Recht, daß wir auch mit Bezug auf diese drei an seiner Verfasserschaft festhalten dürfen. Aber er meint, daß hier der Einfluß von Thomas Moore selbst Heywood auf diesen Weg des dramatischen Schwanks gebracht habe. Ich konnte mir allerdings auch vorstellen, daß es die Bekanntschaft mit der französischen Farce getan hatte. Schmerzlich vermißt man einen Stammbaum in dem schonen Buch.

Ein Mann, der als dichterische Persönlichkeit viel mehr Beachtung, als Mensch freilich noch mehr Verachtung verdient, als ihm bisher zuteil wurde,

A. W. Reed: *Early Tudor Drama*. — Medwall, the Rastells, Heywood, and the More Circle. London, Methuen and Co., 1926. 246 pp. (10 s 6 d).

ist Nicholas Grimald, einer der bedeutendsten Förderer der englischen Verskunst in der Renaissance und gleichzeitig der Judas der Reformation. Wir bekommen hier von einem amerikanischen Gelehrten zum erstenmal eine sehr gute und umfassende Ausgabe seiner Gedichte und eine das weit verstreute Material ausschöpfende Biographie¹⁾ Edward Arber, der hochverdiente Herausgeber alter Texte, hat die unglückliche Theorie aufgestellt, daß Grimald nicht der Kaplan des protestantischen Bischofs Ridley, sondern des katholischen Bischofs Thurlby gewesen sei, dem er seine Übersetzung von Ciceros *De Officiis* widmete. Merrill bringt alle überzeugenden Beweise bei, daß Grimald es war, der seinen Bischof, ja vermutlich auch die beiden anderen Oxforder Martyrer, Cranmer und Latimer, verriet — Grimald, der vorher in Oxford den Spion des Ministers Sir William Cecil gegen die katholisch gebliebenen Studenten gespielt hatte. Kein Wunder, daß er schließlich von beiden Parteien verachtet wurde. Nur Bale, der während der ganzen Zeit von England fern gewesen war, scheint nichts davon gewußt zu haben. Grimald ist aber nicht nur der erste, der den Blankvers in selbständigen Gedichten anwandte; er ist, wie ich glauben mochte, auch der erste, der der englischen Verskunst wieder den seit Chaucer verlorengegangenen Rhythmus, den regelmäßigen Wechsel zwischen Hebung und Senkung gegeben hat. Es wird wohl von vielen Forschern, auch von Merrill, angenommen, daß er als Oxforder Lektor der Rhetorik von Tottell mit der Herrichtung seiner Anthologie für den Druck beauftragt wurde. Aber niemand scheint bisher darauf aufmerksam geworden zu sein, daß wir dann Grimald den regelmäßigen Rhythmus der Gedichte von Wyatt verdanken, der sie in jener Ausgabe so auffallend vom Manuskript unterscheidet. Die Beigabe der englischen Übersetzung zu den lateinischen Werken Grimalds erleichtert gewiß das Lesen, aber sie verteuert auch das Buch außerordentlich.

Der Dichter Richard Edwards (1524—67), der in den Literaturgeschichten nicht viel mehr als ein Name ist, hat bisher keine ausführliche Behandlung erfahren. Er gehört zu der Dichtergruppe aus der Frühzeit der Elisabeth, die als Nachfolger von Surrey aus den auf Tottells *Miscellany* folgenden Gedichtsammlungen etwas unrühmlich bekannt ist. Trotzdem es eines seiner Gedichte, *«The falling out of faithful friends»* sogar durch Aufnahme in lyrische Anthologien zu einer gewissen Berühmtheit gebracht hat, ragt doch auch Edwards über die Mittelmaßigkeit dieser Googe, Turbervile usw. nicht weit heraus. Selbst als Anreger spielt der Lyriker Edwards keine große Rolle. Dagegen gebührt ihm ein Platz in der Entwicklungsgeschichte des Dramas als Verfasser von *«Damon und Pythias»*. Und deshalb verdient hauptsächlich die vorliegende Monographie über ihn von L. Bradner unser Interesse²⁾. Neben *«Apus and Virginia»*, *«Horestes»*, *«Cambises»* und *«Patient Grisill»*, den höfisch-akademischen Tragikomödien aus den sechziger Jahren des 15. Jh.

¹⁾ L. R. Merrill: *The Life and Poems of Nicholas Grimald* [Yale Studies in English, A. S. Cook, Editor, 69.] New Haven: Yale University Press. London: Humphrey Milford, Oxford University Press. 1925. (20 s.).

²⁾ Leicester Bradner: *The Life and Poems of Richard Edwards* [Yale Studies in English 74]. New Haven: Yale University Press; London: Humphrey Milford, Oxford University Press. 1927. (144 S. 8 s. 6 d. n.).

ragt «Damon and Pythias» hervor durch stärkere Schulung an der Antike, wenn es auch weit entfernt ist von dem italienischen Klassizismus, der an den Inns of Court gleichzeitig schon solche Tragödien wie Gorboduc, Jocasta, Gasmond of Salerne, hervorbrachte. Bradner gibt uns eine ausgezeichnete Untersuchung über die Biographie von Edwards, für die sich recht viele sichere Daten beibringen lassen. Er ist 1524 geboren, studierte am Corpus Christi College in Oxford, wurde 1546, als Heinrich VIII Wolseys Collegium als Christ Church neu einrichtete, dort zum Lektor für Logik ernannt (Grimald war gleichzeitig Lektor für Rhetorik) und blieb dort bis 1550. Dann scheint er in die königliche Kapelle als Musiker eingetreten zu sein (vor 1555 bezeugt) und wurde 1561 deren Direktor (Master of the Children) als Nachfolger von Richard Bower, dem mutmaßlichen Autor von «Appius und Virginia». Als solcher hat er verschiedene Dramen verfaßt, aber nur eines (D. P., 1564) ist auf uns gekommen. Von einem anderen, «Palamon und Arcytas» nach Chaucer, können wir uns nur aus dem Bericht über die Aufführung in Oxford 1566 eine Vorstellung machen. Er war übrigens auch Ehrenmitglied des Juristenkollegs von Lincoln's Inn und führte dort 2. 2. 1565 mit seiner Kapelle ein Stück auf. Am 20. 3. 1567 scheint er in Armut gestorben zu sein. Wir bekommen dann außer der sehr instruktiven Analyse von D. P. und einer Rekonstruktion der Hauptlinien von P. A., mit Ausblicken auf die Geschichte des Dramas, sowie einer besonders metrisch interessanten Untersuchung der Gedichte, auch deren buchstabengetreuen Abdruck, zwei unveröffentlichte Urkunden zur Biographie und eine Notiz über seine Musik.

Eine musterhafte Ausgabe von Massingers «New Way to Pay Old Debts» von A. H. Cruickshank¹⁾ bietet einen buchstabengetreuen Abdruck der Originalausgabe von 1633 mit Verbesserung nur der offenbaren Druckfehler (stehengeblieben ist nur 4, 1, 169 «Lad.» statt «Lou.»). Die knappen Anmerkungen weisen besondere Stileigentümlichkeiten Massingers und Parallelen aus Shakespeare und Beaumont and Fletcher nach. Eine Einleitung zeigt die Beziehungen zum zeitgenössischen Drama (Middletons «Trick to Catch the Old One») und zu zwei historischen Figuren als Vorbildern für den Wucherer und den bestechlichen Richter auf. Ich glaube nur, daß der Einfluß Ben Jonsons unterschätzt ist: die nicht nur aus Massingers sonstigen Schöpfungen durch abschreckende Konsequenz herausragende Charakterzeichnung des Wucherers Sir Giles Overreach scheint mir noch viel deutlicher auf die harten überlebensgroßen Habgierigen Ben Jonsons hinzuweisen als etwa die viel schwächere Karikatur der City Madam. Der Volpone selbst hat auf Overreach seinen Schatten geworfen. Daher auch der Vorwurf von Chelli (Le drame de Massinger, Société des éditions «Les belles lettres», Paris 1924), daß dies der einzige seiner Schurken sei, dem Massinger keinen sympathischen Zug verliehen habe.

An die große Jonson-Ausgabe, die allmählich aus Dissertationen der Yale-Universität herausgewachsen ist, schließt sich als neuer Band «Eastward

¹⁾ Massinger's A New Way to Pay Old Debts. Edited by A. H. Cruickshank. Oxford, Clarendon Press. 1926. (XXXIV und 141 S. 6 s.).

Hoe» an, herausgegeben von Julia H. Harris¹⁾ Es ist ein genauer Abdruck der Quarto in der Dyce-Sammlung des Londoner South-Kensington-Museums (1605, 2. Auflage), verglichen mit den anderen Quartos derselben und der folgenden Auflage. Dazu kommen die ausführlichen Anmerkungen, die den Hauptwert dieser Ausgaben des Yale-Jonson darstellen. In der Einleitung sucht die Herausgeberin «Eastward Hoe» zunächst in die Reihe der Dramen vom Verlorenen Sohn zu stellen, die als Erziehungs- und Schulstücke von den Humanisten aus Deutschland herübergebracht worden waren. Sie glaubt sogar eine direkte Abhängigkeit unserer Handwerkerkomodie von Gascoignes entsetzlich trockenem «Spiegel der Erziehung» (Glaspe of Government) nachweisen zu können. Geht sie auch hiern vielleicht zu weit, so ist doch der Einfluß der Schulstücke vom guten und vom bösen Knaben und ihrem Fortkommen im Leben — oder, vielleicht allgemeiner, der Schulmoral — deutlich. Deshalb braucht keiner der drei Autoren von «Eastward Hoe» Gascoignes pedantische Tragikomodie gelesen zu haben — die vermeintlich wortlichen Anklänge sind ganz entfernt —, aber der schulmeisterliche Grundgedanke ist entschieden derselbe. Der zweite Abschnitt der Einleitung teilt nun die Komodie unter die drei auf dem Titel genannten Verfasser auf, und dabei ergeben sich naturgemäß Abweichungen von der bisherigen Verteilung bei Schelling, Bullen oder Steevens. Das Merkwürdige ist ja, daß das vorzügliche harmlose Sittenlustspiel eigentlich zu keinem von ihnen paßt. Hatten wir nicht die bestimmte Angabe auf dem Titel, so wurden wir es sicher mit «Northward Hoe» und «Westward Hoe» zusammenstellen und vielleicht sogar noch etwas mehr von Dekker darin entdecken als in den beiden anderen Stücken mit den Fahrmannsrufen als Titel. So können wir nur sagen, daß alle drei, Chapman, Marston und Jonson hier ein ausgezeichnetes und auch einheitliches Werk zustande gebracht haben auf einem Gebiet, das ihnen sonst — selbst Jonson — nicht lag.

Die prachtvolle Jonson-Ausgabe von C. H. Herford und Percy Simpson hat ihren dritten Band herausgebracht²⁾, der den Text der Dramen eröffnet. «A Tale of a Tub», «The Case is Altered», «Every Man in His Humour» und «Every Man out of his Humour» werden uns hier geboten. Ich muß ja gestehen, daß mich die «Tale of a Tub» an der Spitze stört. Ich kann mir nicht denken, daß Jonson dieses echt englische Mißheu, das etwa dem von Massingers «New Way to Pay Old Debts», von Ford-Dekkers «Witch of Edmonton» oder Shirleys «Witty Fair One» entspricht, vor 1600 schon gewählt hatte. Er wagt doch noch «Every Man Out . . .» nicht offen nach London zu verlegen. Das Stück ist, so wie wir es haben, 1633 abgefaßt worden, es ist ausdrücklich gegen den Bühnenkonstrukteur In-and-in Medley, d. h. Inigo Jones, gerichtet, mit dem sich Jonson in dieser Zeit entzweit hatte, so daß die Herausgeber eine Überarbeitung annehmen müssen, um ihre Theorie zu retten, die sich doch eigentlich nur auf metrische Gründe stützt. Von «Every

¹⁾ Chapman, Jonson and Marston: Eastward Hoe. Edited with introduction, notes, and glossary by Julia Hamlet Harris, Professor of English in Meredith College [Yale Studies in English, Albert S. Cook editor. 78.] New Haven, Yale University Press. London, Humphrey Milford, Oxford University Press. (LVIII a. 191 S. 8 s. 6 d.)

²⁾ Ben Jonson: edited by C. H. Herford and Percy Simpson. Vol. III. Oxford, at the Clarendon Press. 608 pp. (21 s.).

Man In . » sind beide Versionen, die Florentiner — die zum erstenmal im Shakespeare-Jahrbuch 1902 erschien — und die Londoner hintereinander abgedruckt. Interessant ist die Feststellung, daß Jonson bei der Umarbeitung ein Exemplar des Drucks der ersten Version (1601) benutzte, in das er seine Änderungen eintrug. Der Band zeigt, daß wir hier die für lange Zeit maßgebende Textausgabe Jonsons bekommen.

F. Zeitkultur.

Ein ebenso interessantes wie erschütterndes Kapitel der Kulturgeschichte von Shakespeares Zeit hat F. P. Wilson mit wissenschaftlicher Gründlichkeit dargestellt: die Pest in Shakespeares London¹⁾. Dekkers Pest-Broschüren, die Wilson vorzüglich neugedruckt hat, sind ja der originellste Ausdruck, den diese Epidemien, die besonders stark 1603 und 1625 in den Todesjahren der Monarchen aufflammten, in der zeitgenössischen Literatur gefunden haben. Hier bekommen wir die ausführliche sachliche Einleitung dazu. Die Ratschläge, die die elisabethanischen Ärzte gegen die Seuche gaben, waren gar nicht so schlecht, sowie sie ihren wissenschaftlichen Mantel ablegten: frische, kühle Luft, um die schlechten Dunste zu vertreiben, einfache gesunde Lebensweise, um die schlechten Säfte zu verdrängen; dazu ein heiteres, nicht angstliches Gemüt in kleiner Gesellschaft. Schlimmer waren schon die Theologen, die zu Bußpredigten aufforderten, oder die Astrologen, die die Menschen dem stumpfen Fatalismus überantworteten. Aber die menschlichen Leidenschaften waren am schlimmsten: das Alkoholtinken wäre vielleicht an sich noch nützlich gewesen, aber die Neugier trieb die Massen zusammen, trotzdem König Jakob seinen Festzug durch die City, in der jeder sechste Mensch pestkrank oder sterbend war, bis auf den Winter aufgeschoben hatte. Die Verzweiflung packte die zahllosen Kranken, an deren Häusern der rote Kreis mit dem trostlosen Spruch darin «*Lord have mercy vpon vs*» angebracht war, und sie drängten sich unter die Gesunden oder warfen Gegenstände von Kranken, Kragen, Stulpen, Handschuhe, auf die Straße, damit andere sich ansteckten und kein besseres Schicksal hatten als sie. Und doch bewundert man die klugen, umsichtigen Anordnungen der Behörden, die in dieser Stadt von 300000 Einwohnern sogleich praktische Organisationen ins Leben riefen. Die «*Plague-Orders*» sind nicht der am wenigsten interessante Teil des wertvollen Buches, das durch eine große Zahl von Illustrationen geschmückt ist.

G. Shakespeares Nachleben

Einen Shakespeare-Roman, der nach der Ankündigung des Verlegers beansprucht als wahres Bild von Shakespeares Leben gewertet zu werden, hat Albert Petersen unter dem Titel «*Der Schwan vom Avon*» verfaßt.²⁾ Es ist nicht der erste Shakespeare-Roman seit dem jungen Tischler-

¹⁾ F. P. Wilson: *The Plague in Shakespeare's London*. Oxford. Clarendon Press, 1927. 228 pp. (12 s. 6 d.)

²⁾ Albert Petersen: *Der Schwan vom Avon*, Roman. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg und Berlin. 286 pp. (M. 6.—).

meister von Teck, und es ist auch nicht der einzige historisch-biographische Roman von Petersen. Das anerkennenswerte Streben nach biographischer Treue geht bis zur Benutzung neuester wissenschaftlicher Literatur — Marlowes Tod von Ingram Frizars Hand, der von Liebermann vorausgesetzte Kalender in Southamptons Besitz mit dem Todesdatum der Königin Eleonore, Shakespeares natürliche Tochter, alles ist schon verwertet. Aber eben dadurch werden dem Roman doch viele Fesseln angelegt. Scott wußte wohl, warum er nie eine große historische Persönlichkeit zum Helden seiner Romane wählte. Er brauchte Freiheit für die Menschen seiner Phantasie. Und es will uns scheinen als ob doch Shakespeares Große nicht so leicht sich einfangen ließe. Der Verfasser hat deutlich das Bestreben, seinen Helden nicht zu sehr in dem kleinen Alltag versinken zu lassen, und hat deshalb mit dem «Sturm» sein Buch abgeschlossen. Aber andererseits hat er doch auch nicht vermocht, aus dem Gestrüpp die Höhe der Kunstwerke, wie etwa der großen Tragödien, herausragen zu lassen. Dieses Kunstlerschaffen Shakespeares ist ihm viel fremder geblieben als die meist ganz richtigen Daten der äußerlichen Biographie. Das Genie wird zu einem kleinen Talent herabgedrückt. Auch eine Figur wie Marlowe scheint mir nicht in ihrer Größe erkannt zu sein. Das innere Portrat ist nicht so gelungen wie das Kulturbild.

H Bibliographie und Allgemeines

Von der ausgezeichneten Bibliographie der englischen Renaissance-Literatur von der Hand Hardin Craigs hat das Aprilheft der *Studies in Philology* wieder einen neuen Jahrgang gebracht¹⁾. Zu wünschen wäre nur, daß auch die Artikel unserer Bucherschau im Jahrbuch, die denselben Anspruch erheben wie andere Rezensionen, ebenso wie solche einzeln angeführt wurden. So erfährt der Benutzer dieser Übersicht wohl die Kritik eines Buches in mancher verborgenen Zeitschrift, aber die vielleicht viel eingehendere Rezension im Shakespeare-Jahrbuch bleibt ihm unbekannt. Was für uns gilt, gilt auch für die ähnliche Bucherschau in *The Years Work in English Studies*, deren Kritiken auch einzeln, bei den besprochenen Büchern, angeführt werden sollten. Aber auch so haben wir alle Ursache, dem Bearbeiter dieser Bibliographie dankbar zu sein.

Seit 1910 erscheinen die eleganten schmalen Bände der Aufsätze und Studien der «English Association», von denen jetzt das zwölfte Bandchen vorliegt. Da sie das ganze Gebiet der Anglistik umfassen, tritt Shakespeare nicht gerade häufig auf. Diesmal handelt H. W. Garrod in einem interessanten Artikel «Miltons Verse auf Shakespeare» über Miltons Verhältnis zu dem größten Zeitgenossen seiner Kindheit. Ich glaube, er urteilt etwas einseitig, wenn er annimmt, Milton habe nur die romantischen Kommodien Shakespeares geschätzt («warbling his native wood-notes wild»), für

¹⁾ Recent Literature of the English Renaissance By Hardin Craig. [Reprinted from *Studies in Philology* XXIV, April 1927.]

²⁾ Essays and Studies by Members of the English Association. Collected by John Buchan. Vol. 12. Oxford, Clarendon Press, 1926. 119 pp. (7s 6 d).

die Tragodien dagegen kein Verstandnis gehabt. Der Vers im «Penseroso» zeigt, trotz der Einschränkung «(though rare)», daß er auch die edle Art der Tragodien seines Zeitalters anerkannte. Man muß unterscheiden zwischen dem Milton vor der italienischen Reise (Allegro, Penseroso, 1. latein. Elegie), wo er keinerlei Abneigung gegen das englische Drama zeigt, und nachher (Cambridge Manuscript, Vorrede zu Samson Agonistes), wo er sich in Italien ein neues klassizistisches Ideal der Tragodie gebildet hat. — Ein anderer Aufsatz von H. Clement Notgutt sucht an der Hand einer genauen Analyse des vierten Buches von Spensers «Feenkönigin» die Vorwürfe gegen die Konstruktion der Dichtung zurückzuweisen.

Die große Cambridge History of English Literature, das monumentale Werk, auf das die englische Wissenschaft füglich stolz sein kann, hat jetzt, elf Jahre nach dem Erscheinen des letzten Bandes, noch einen Registerband dazubekommen, der die Benutzung wesentlich erleichtert¹⁾. Denn trotzdem jeder Band ja schon sein Register hatte, ist hier zum erstenmal auch die ganze Bibliographie eingearbeitet. Noch einmal überblicken wir die gewaltige Arbeit, die hier in der wohlgeordneten Masse von Namen und Zahlen ausgedruckt ist, und bewundern uneingeschränkt das Organisationsgeschick und die Energie der beiden Herausgeber Sir A. W. Ward und A. R. Waller, die beide die Setzung dieses Schlußsteins nicht mehr erleben sollten. Aber wir danken auch dem Fleiß des Verfertigers dieses Index, H. S. Bennett. Die 15 Bände der Cambridge Literaturgeschichte, an denen etwa 120 Gelehrte aus allen Teilen der angelsächsischen Welt, aber auch aus Deutschland und Frankreich, mitgearbeitet haben, stellen sich würdig neben die stolze Reihe des Oxfordster Wörterbuchs.

II. Einzelreferate.

Sir Denys Bray The Original Order of Shakespeare's Sonnets. London, Methuen and Co. 1925. 130 pp. (5 s)

Der Verfasser glaubt ein untrügliches Mittel gefunden zu haben, um die ursprüngliche Reihenfolge von Shakespeares Sonetten wiederherzustellen: Shakespeare habe, wie andere Sonettichter seiner Zeit, seine Sonette durch «mechanische Reimbander» verbunden (z. B. Son. 1 mit Son. 2 verbunden durch das Reimpaar «eyes» — «lies» in Z. 5 u. 7 von Son. 1 und in Z. 7 u. 5 von Son. 2; Son. 79 mit Son. 80 durch die Reime der Schlußreimpaare «say» — «pay» und «away» — «decay».) Die mechanische Bindung von Sonetten durch gleiche Reime sei ein bewußt angewandtes Kunstmittel Shakespeares und der anderen elisabethanischen Sonettisten.

Bray verweist auf etwa 20 in der Quartoausgabe zusammenstehende Sonettpaare, die nach seiner Meinung mechanisch verbunden sind. In den

¹⁾ The Cambridge History of English Literature. Volume XV General Index. Cambridge University Press, 1927. 412 pp. (25 s.)

meisten Fällen handelt es sich jedoch um die Wiederholung von Reimwörtern, die besonders sinnbetont sind und des Nachdrucks wegen vom Dichter an die Reimstelle gesetzt werden. In Sonn 46 u. 47 treten «heart» und «part» dreimal als Reimwörter auf, also gerade die Begriffe, mit denen der Dichter sein Spiel treibt. Die Wiederholung der Reime ist also eine Folgeerscheinung des antithetisch-parallelsierenden Stils.

Ähnlich steht es mit dem Reimbandermaterial, das Bray aus anderen elisabethanischen Sonettdichtern beibringt. Im 6. Son. von Daniels Delia — um eines seiner Beispiele zu prüfen — wird das Reimpaar «fair» — «despair» (Z. 1—3) aus Son. 5 (Z. 9—11) zugleich mit dem gedanklichen Motiv von der Verzweiflung, in die die Schöne den Dichter treibt, wieder aufgenommen. Der Gedanke von der grausamen Schönen — in 6, Z. 1 «Fair is my love, and cruel as she's fair» — klingt am Schluß desselben Sonetts noch einmal an — Z. 13 «O had she not been fair and thus unkind, » —, um gleich darauf Son. 7 zu eröffnen «For had she not been fair and thus unkind». Daniel treibt also ein Spiel mit gleichen oder verwandten Gedanken, deren Wiederkehr durch die Wiederholung gleicher Satze und Reimwörter unterstrichen wird. Die Reimwiederholungen sind ihm ein Kunstmittel im Parallelstil, nicht ein Mittel, seinen Sonettzyklus mechanisch zu binden. — Außerdem scheint uns das von Bray vorgelegte Material noch nicht umfangreich genug zu sein, um zu beweisen, daß «mechanische Reimbänder» in der ganzen elisabethanischen Sonettdichtung üblich waren.¹⁾

Brays Theorie von den mechanischen Reimbändern scheint uns aber noch nicht bewiesen; also kann die von ihm rekonstruierte Ordnung nicht von ihr gestützt werden. Und wenn sie bewiesen wäre, so wäre bei der großen Fülle gleicher Reime in Shakespeares Sonetten rein mathematisch eine ungeheure Anzahl von Kombinationen möglich. Bray mußte also, wie er selbst zugibt, den Sinnzusammenhang zu Hilfe nehmen. Ihn leitete bei seiner Rekonstruktion eine ganz bestimmte, subjektive Vorstellung von einer Freundschafts- und Liebesgeschichte des Dichters, deren poetischen Niederschlag die Sonette bilden. — Eine formale Hilfe für die Wiederherstellung schöpft er aus einer neuen Hypothese: Shakespeare habe die Sonette in zwei zeitlich auseinanderliegenden Perioden geschrieben, in der ersten habe er als Anrede «thou», in der zweiten «you» gebraucht, infolgedessen seien alle «thou»-Sonette untereinander mit Reimen gebunden, die «you»-Sonette aber nur mit den benachbarten «thou»-Sonetten, in die sie ja später hineinkomponiert seien. Bei der Zuweisung der Sonette, die keine Anrede enthalten, verfährt Bray etwas willkürlich, indem er sie samt und sonders der zweiten Schaffensperiode zuweist.

Die Richtigkeit der von Bray rekonstruierten Anordnung von Shakespeares Sonetten ist also zwar ebensowenig bewiesen, wie seine Theorie der «mechanischen Reimbänder», aber es ist nicht zu verkennen,

¹⁾ Vgl. dazu jetzt den Aufsatz von Sir D. Bray in diesem Jahrbuch, oben p. 160.

daß er bei der inneren Ordnung einer offenbar zusammenhängenden Gruppe wie der Prokreationsreihe eine glückliche Hand zeigt Diese Erfolge verdankt er indessen nicht der Beachtung »mechanischer Reimbander«, sondern einer Verbindung von Sinn- und Reimbeobachtung. In dem Hinweis auf die Tatsache, daß Reimwiederholungen im Gefolge des antithetischen Stils häufig sind, und daß sich daraus Winke für die Aufdeckung der ursprünglichen Reihenfolge von Shakespeares Sonetten gewinnen lassen, liegt der positive Wert des Buches für die Forschung

Otto Reinecke.

Dr J Decroos Rondom Shakespeare I Edward II, Treurspel van Christopher Marlowe, II Philaster of de Liefde ligt te bloeden, uit het Engelsch van Beaumont en Fletcher, III Doctor Faustus, Treurspel van Christopher Marlowe, Verlag De Sikkel, Antwerpen, und C A Mees, Santpoort. 1924, bzw 1924, 1926

Dr J Decroos Dertig Sonnetten van Shakespeare, med inleiding en aantekeningen Uitgegeven door »De Sikkel« te Antwerpen, 1927.

Crabb Robinson äußert sich in den Diary Reminiscences über ein Gespräch mit Goethe in Weimar 1829: »I mentioned Marlowe's Faust. He burst out into an exclamation of praise »How gently it is all planned!« He had thought of translating it. He was fully aware that Shakespeare did not stand alone» — Diese Worte sind dem Übersetzer Decroos aus der Seele gesprochen Es ist seine Absicht, das ältere, nicht-Shakespearesche Drama dem niederländisch lesenden Publikum zugänglich zu machen. In kurzer Frist sind die drei obengenannten Nummern der Serie »Rondom Shakespeare« als Zeugen seines Eifers erschienen Weitere Nummern sind in Vorbereitung. Außer Marlowe, Beaumont und Fletcher werden die Namen Ford, Webster, Massinger, Ben Jonson, Middleton und Shirley genannt

Von Burgersdijk und Edw. B. Koster besitzen wir ausgezeichnete niederländische Shakespeare-Übersetzungen, zu ihnen gesellt sich nun Decroos' Arbeit in vortrefflicher Weise Den hohen Anforderungen, die der Übergang vom Nuchternen zum Komischen, vom Pathetischen zum Erhabenen so oft stellt, ist die markige, abwechslungsreiche Sprache des Übersetzers gewachsen Mit dem Rhythmus der Vorlage geht sie auf allen Wegen und Seitenwegen in gleichem Schritt Überhaupt machen diese Übersetzungen beim Lesen fortwährend den befriedigenden Eindruck der fertigen Arbeit Dazu hat Decroos in einer kurzen Einleitung und einigen wenigen Fußnoten für die nötige Aufklärung des Lesers Sorge getragen Vielleicht mußte man wünschen, daß er künftig noch mitteilt, welchen Text er seiner Übersetzung jeweils zugrunde legt, es wurde sich dann wahrscheinlich von selbst erklären, warum — z. B. im Faustus — hier und da eine Szene wegfällt, die diese oder jene Quarto-Ausgabe bringt — Die Verleger verdienen volle Anerkennung Sie bieten den Text in schönem Druck auf Van Gelder und in stattlichem Einband

Decroos verfolgt, wie er im Vorwort zum ersten Band der Rondon-Shakespeare-Serie mitteilt, noch ein besonderes Ziel. In den Werken von Shakespeares Zeitgenossen will er seinen Lesern einen unentbehrlichen Maßstab zur besseren Beurteilung Shakespeares bringen. Seine Bestrebungen unterstützt er nun in feinsinniger Weise durch die Auswahl von dreißig Shakespeareschen Sonetten. Nicht wie im Shakespeareschen Drama sollen die geschaffenen Gestalten ihren Dichter in den Hintergrund drängen, nicht Hamlet, noch Lear, noch Prospero sollen ihre Orakel verkünden, — zum Menschen Shakespeare sollen wir nahertreten, er selbst soll uns jetzt als Mittelpunkt seiner poetischen Welt erscheinen. So zeigen uns die fesselnde Einleitung zu den ausgewählten Sonetten und später die kurzen, aber gehaltvollen Anmerkungen, wie innig die Stimmungen des Sonettdichters mit denen des Dramendichters verwandt sind, wie die ratselhafte Seele des Dichters mit den Seelen seiner Helden zusammenschwingt, wie der Schleier, hinter dem sich der große Künstler verbarg, sich zu heben beginnt.

Die vorliegende Luxusausgabe auf Auvergnepapier im Quartoformat ist eine würdige Fassung für die dreißig Perlen, die Decroos uns im besten Lichte vorhält. Es sei gestattet, eine Probe mitzuteilen, um die peinliche Genauigkeit der Arbeit und den Schliff und die Musikalität der Sprache zu zeigen.

CIX O, never say that I was false of heart

O noem me nimmer onoprecht van hart
Ofschoon mijn gloed door vèr zijn scheen gebluscht,
Te scheiden van mezelf waar' minder hard
Dan van mijn ziel die in uw boezem rust;

*

Daar is haar vaderland. hoe wijd en zijd
Ik dwaalde, als uit den vreemde kom ik t'huis,
Te rechter tijd, nog de eendre trots den tijd.
Door boetetranen wordt mijn hart weer kuisch

*

Geloof toch nooit — al huisden in mijn ziel
De zonden die beleegren alle bloed —
Dat ik zoo diep of zoo dolzinnig viel
Dat ik voor mets verzaakte u, zoo volgoed;

*

Want niets is mij 't heelal, schoon eindeloos,
Gij zijt alleen mijn alles, o mijn roos.

«Rondon Shakespeare» und «Dertig Sonnetten» sind mit Recht als Leistungen ersten Ranges zu bezeichnen.

Berlin-Steglitz.

Michael van de Kerckhove.

Zeitschriftenschau.

Von

Bernhard Beckmann.

Henry Medwal.

Sixt Birck (Xystus Betuleus), der Augsburger Schulmeister, hat als lateinisches Drama «De Vera Nobilitate» dasselbe Thema behandelt wie Henry Medwal in Fulgens und Lucretius, aber da er fast 40 Jahre später schrieb als der Engländer, handelt es sich nur um Benutzung der gemeinsamen Quelle, des Humanistendialogs von Bonaccorso A. W. Reed [Review of English Studies 2, 411, 1926] bringt zum Vergleich eine Analyse von Bircks Stück [Es scheint ihm nicht bekannt zu sein, daß die «Sapientia Salomonis» von Birck mit einigen Veränderungen vor Elisabeth 1565/6 aufgeführt wurde, wie ich Shakesp.-Jahrb. 35, 323 gezeigt habe W. K.]

Nicholas Udall.

Schon L. A. Magnus hat in seiner Ausgabe der «Respublica», E. E. T. S., auf Grund des Stiles und Wortschatzes in Nicholas Udall den Verfasser dieses Dramas gesehen und C. W. Wallace für «Jakob und Esau» dasselbe angenommen. L. Bradners metrische Beobachtungen [Mod. Lang. Notes 42, 378; 1927] bestärken diese Vermutung. Beide Dramen stellen sich durch ihre relative Regelmäßigkeit in der Silbenzahl inmitten der metrischen Anarchie jener Zeit zu Ralph Roister Doister. Zwölfsilbler begegnen im R. R. D. 68%, in Rp. 75%, in J. E. 68%, Elfsilbler im R. R. D. 21,6%, in Rp. 17%, in J. E. 24%. Kein gleichzeitiges Drama weist Prozentsätze von solcher Höhe für irgendeine Silbenzahl auf. Ob diesen Zahlen beweisende Kraft zukommt, wird allerdings erst eine Untersuchung, die alle Kriterien pro und contra anführt, zeigen können. [Demgegenüber ist aber doch darauf hinzuweisen, daß «Respublica» ausgesprochen katholisch, «Jakob und Esau» kalvinistisch ist W. K.]

Gascoigne.

Zwei Biographen in Konkurrenz hat George Gascoigne jetzt gefunden, B. M. Ward [Review of English Studies 2, 32 und 169; 1926] und Miss G. Ambrose [ebenda 163] bringen neue Urkunden bei. Das Testament seines Vaters Sir George Gascoigne beweist die Unrichtigkeit von Whetstones Angabe, daß er enterbt worden sei. Seine Mutter allerdings erwähnt in ihrem Testament den ältesten Sohn überhaupt nicht. Sie scheint mit der Schwiegertochter Elisabeth noch weniger einverstanden gewesen zu sein als

der Vater Die Inquisitio post mortem von Sir John stellt als George Gascoignes Geburtsdatum kurz vor April 1542 fest Das Testament von William Breton, dem ersten Mann von Elizabeth, Gascoignes Gattin, gibt als Name ihres Vaters John Bacon an Ihr Sohn Nicholas Breton, der Romanschriftsteller, war nach der Inquisitio des Vaters nicht vor 1552 geboren Aus der Übertragung der Vormundschaft des älteren Sohnes Richard Breton an George Gascoigne geht hervor, daß er in Lincolnshire begutet war. Der Lord Keeper of the Privy Seal Sir Nicholas Bacon war der Onkel von Gascoignes Frau, diese war also eine Kusine von Francis Bacon Ein schon gezeichnetes Emblem für Sir Nicholas Bacon von Gascoignes Hand ist in seinem Brief vom 1. 1. 1576/7 erhalten Zu diesen von B. M. Ward mitgeteilten Dokumenten fügt Miss Ambrose neue Dokumente hinzu, von denen am meisten Interesse die Angabe verdient, daß Gascoigne 1576 Gesandter in den Niederlanden war Ward erbringt weiter den Beweis, daß Elizabeth Breton schon vor April 1559 mit Edward Boyes verheiratet war, als sie Gascoigne heiratete, so daß Sir Nicholas Bacon 1. 10. 1562 beiden Männern verbot, sie zu besuchen, bevor geklärt wurde, wessen Gattin sie eigentlich sei

Lyly und Peele.

Das Stationers' Register verzeichnet unter dem 24. Juli 1600 das anonyme «The Maid's Metamorphosis», das man bald John Day, bald Samuel Daniel zugeschrieben hat. Nach S. R. Golding [Review of Engl. Studies 2, 270] kommt aber weder Day noch Daniel als Autor in Frage, die Prosa weist vielmehr auf Lyly, die übrigen Teile auf Peele Fleays Argumente für Daniel sind zu schwach, gegen Day sprechen der Vers, der mitunter gekunstelte Stil und das starke mythologische Element. Allem Anschein nach handelt es sich um einen jüngeren Dichter, der mit Lyly und Peele vertraut war und auch von Spenser gelernt hatte

W. P. Mustard bringt [Studies in Philology 22, 267, 1925], eine Sammlung von Parallelstellen zu Lyly, namentlich aus den Klassikern.

Das ebenfalls anonyme «A Knack to Know a Knave» weist H. D. Sykes [Notes and Queries, 146, 389 und 410; 1924] Peele zu. Schon Fleay vertrat diese Ansicht, aber ohne Nachweis. Sykes bringt Parallelen aus «The Life and Death of Jack Straw», das nach ihm sicher aus Peeles Feder stammt. Spuren eines Mitarbeiters sind ebenfalls sichtbar, Wilson (Fleay) und Greene lassen sich nicht nachweisen. Schwerlich reicht das von Sykes vorgebrachte Material zu solch bundigen Schlüssen aus.

Marlowe

Die deistischen und atheistischen Strömungen in der englischen Renaissance untersucht ein sehr lehrreicher Artikel von Friedrich Brie (Anglia 48, N. F. 36). Es sind Unterströmungen, da die Zensur der Tudors ihr Aufkommen im Druck streng unterdrückte, und deshalb nicht immer leicht nachzuweisen. Nur aus der Abwehr kann auf ihre Existenz geschlossen werden. Der eigentliche Atheismus wird zuerst von Ascham bekämpft. Am stärksten wird er bei Greene und Marlowe gefunden — allerdings auch

hier nur wenig direkt, meist nur in den Anklagen ihrer Feinde Greene bekehrt sich im *Groatsworth of Wit* und warnt nun seinerseits die Genossen Kyd, und noch mehr ein gewisser Baines, erstatten gegen Marlowe direkte Anzeigen bei der Behörde. Nach den beiden Blättern von Baines, die man doch wohl mit der Kritik lesen muß, die jede Anzeige vor dem geistlichen Gericht dieser Zeit erfordert, leugnet Marlowe die Gottesdrehheit der christlichen Kirche und viele Dogmen. Er verwirft auch alle christlichen Dämonen. Brie glaubt sogar, daß er bis zum wirklichen Materialismus von Tournours Atheist vorgedrungen sei, der die Natur als einzige höhere Macht anerkennen will. [Hier darf wohl auf den Atheismus von Giovanni in Fords *'Tis Pity She's a Whore* hingewiesen werden, wo im Gegensatz zu Tournour nicht der Schurke, sondern der sympathisch gezeichnete Held selbst als Atheist aufgefaßt ist. W. K.] Neben dem religiösen spielt in der späteren Zeit der politische Atheismus eine große Rolle in der englischen Renaissance.

L. Spencer untersucht Marlowes Verhältnis zu den Quellen des *«Tamburlaine»* [Mod. Phil. 24, 181, 1926]. Nach ihm muß das gewöhnliche Urteil über dies Jugendwerk umgestellt werden. Marlowes Tätigkeit waren durch die dürftigen, aber wohl bekannten Angaben der Quelle sehr enge Grenzen gezogen, so hat die monotone Aneinanderreihung der Szenen dort ihren Grund; Marlowes verheißungsvolles Können zeigt sich aber überall da, wo er über die Quelle hinausgeht. Die Fülle der Charaktere, die er bei der Armut der Quelle neu zu erfinden hatte, die Versuche, Abwechslung in den Stoff zu bringen und doch die Einheit zu wahren, sind sein Werk. Trotzdem gelten die durch die Quelle bedingten Schwächen als charakteristisch für ihn, während seine Eigenart sich erst in den Veränderungen zeigt, die das gewöhnliche Urteil übersieht.

Shakespeares Leben.

Das ungeloste Problem der Heirat Shakespeares greift S. O. Addy auf [Notes and Queries 151, 291—309, 1926], ohne es aber wesentlich weiter zu bringen. Nach ihm sind Anne Hathaway in dem Burghschaftsschem vom 28. 11. 1582 und Anne Whateley in der Heiratslizenz vom Tage vorher dieselben. Der Schreibfehler erklärt sich daraus, daß an jenem Tage die Angelegenheit eines William Whateley vor dem Consistory Court in Worcester zur Verhandlung stand. Da aber W. Shakespeare zusammen mit jener A. Whateley als *«de Temple Grafton»* verzeichnet ist, hat er dort vorübergehend gewohnt, und die abweichende bessere Angabe *«Stratford»* in dem Burghschaftsschem vom folgenden Tage stammt von jemandem, der von dem vorübergehenden Charakter des Aufenthalts in Temple Grafton wußte. In gleicher Art will der Verfasser im Grafen Leicester den früheren Patron Shakespeares sehen und aus seinem Verkehr in Kenilworth literarische und gesellschaftliche Bildung erklären, wie er sie in L. L. L. zeigt.

Genealogische Angaben über die Familien Hathaway und Shakespeare bringen die Notes and Queries Bd. 147 [S. 188, 334] Bd. 148 und 151.

Eine Notiz in Notes and Queries 146, 80, weist darauf hin, daß Sir Thomas Cowarden, Master of the Revels unter Heinrich VIII. und Elisabeth, Guter in der Nahe von Stratford hatte.

Die Interpunktion bei Shakespeare

Die Frage der Interpunktion bei Sh. und seinen Zeitgenossen ist seit dem Erscheinen von P Simpsons Buch 1911 nicht zur Ruhe gekommen. Noch jungst hat Simpson zur Kritik seiner Ansicht Stellung genommen [Oxford Bibliographical Society Proceedings and Papers 1923] J Isaacs weist [Review of English Studies 2, 461, 1926] darauf hin, daß in der Restaurationszeit merkwürdigerweise nichts von einem rhythmischen Grundsatz bekannt war. Am 10 Juni 1665 macht John Evelyn, dem von der Royal Society mit anderen die Regelung von Sprache und Schrift übertragen war, den Vorschlag, die Satzzeichen so neu zu ordnen und zu ergänzen, daß sie auch anzeigten «How the voice and tone is to be governed, as in reciting plays etc». H Jenkinson [Rev. Engl. Stud. 2, 152; 1925] unterstreicht den Gedanken, daß es ein Irrtum moderner Forschung ist, dem 16. Jahrhundert schon die exakte Haltung in der Wiedergabe von Manuskripten zuzuschreiben, die erst einer späteren Zeit angehört. Am eingehendsten hat sich R M Alden mit der Frage befaßt [Publ. Mod. Lang. Ass. 39, 1924]. Er nennt seine Untersuchung «The Punctuation of Sh.'s Printers» und weist damit schon auf die Frage hin, mit der alles steht und fällt, ob wir in den Drucken die Zeichensetzung des Autors oder des Druckers vor uns haben. Simpsons Einleitung spricht bald von dem einen, bald von dem anderen. Ein Vergleich der Q. 1600 des Merchant of V mit der F zeigt, wie frei die Drucker mit der Interpunktion ihrer Vorlage umspringen konnten. Verwickelter wird aber die Frage noch dadurch, daß Simpson seine Belege unterschiedslos aus der F. 1623 bringt, diese aber aus verschiedenen und gewiß nicht gleichwertigen Vorlagen gedruckt wurde. Was die Beispiele anbetrifft, so lassen sich den vereinzelt Belegen für eine «rhythmische» Interpunktion weit mehr Gegenbeispiele gegenüberstellen, wo jede Absicht solcher Art fehlt. Bei vielen der angeführten Belege kann man zudem in der Interpretation sehr abweichender Meinung sein, mehrere sind durchaus logisch interpungiert. Feste Grundsätze lassen sich nirgendwo erkennen, höchstens gewisse Gewohnheiten.

Akt- und Szeneneinteilung bei Shakespeare.

Als gesunde Reaktion gegenüber dem Bestreben, aus Shakespeares Dramen die Einteilung in Akte und Szenen als später hinzugefügt auszumerzen, sucht ein Artikel von Sir Mark Hunter [Review of English Studies 2, 295; 1926] die Berechtigung dieser Einteilung nachzuweisen. Danach haben alle regelmäßigen Dramen — seien sie nun für Volksbühnen oder für akademische Aufführungen bestimmt — normal die Fünfteilung in der Konstruktion. Nur ist die Einteilung in fünf Akte bei akademischen Stücken regelmäßig durchgeführt, bei Volksdramen unregelmäßig aber wohl in der Mehrzahl der Fälle. Ein Akt ist meist in Szenen eingeteilt, die in der Regel in dem Verlassen der Bühne durch sämtliche Spieler ihre Grenze hat. Ausnahmen bilden der Wechsel zwischen Vorder-, Hinter- und Oberbühne oder wechselnde Schlachtenbilder. Gerade bei diesen Ausnahmen ist der Szenenwechsel auch in den Volksdramen meist bezeichnet, die sonst die Überschriften für unnötig halten. In akademischen Stücken und in Drucken mit ausgesprochen literarischen Ambitionen wird, wie im deutschen Drama, mit jedem Wechsel der Personenzahl auf der Bühne eine neue Szene angesetzt.

Shakespeares Einfluß auf Milton

The Shakespearean Element in Milton betitelt sich ein Aufsatz von Alwin Thaler in *Public. Mod. Lang. Ass.*, 40, 645 (1925), der die erste vollständige Zusammenstellung des Materials enthält. Anklänge an den wortreichen Ausdruck und an die dramatische Situation bei Shakespeare finden sich ja in großer Zahl in Miltons Werken. Nicht nur in seiner Jugend, sondern auch in der Zeit seiner Reife und puritanischen Strenge ist Milton ein Verehrer Shakespeares gewesen. Noch in der Vorrede zum *Paradise Lost* spricht er von «unseren besten englischen Tragodien» als seinen metrischen Vorbildern. Im *Verlorenen* und im *Wiedergewonnenen Paradies*, ebenso wie noch im *Samson Agonistes* klingen immer wieder Shakespeares Worte in Miltons Ohr. Natürlich wird man nicht bei jeder angeführten Parallele Thaler zustimmen, aber das Endresultat seines Aufsatzes wird dadurch nicht berührt. [Vgl. die gegenteiligen Ausführungen von Garrod, oben S. 214]

Verlorene Liebesmuh.

In Form einer Erzählung trägt Austin R. Gray seine Vermutung über die Entstehung von *L. L. L.* vor [*Publ. Mod. Lang. Ass.* 39, 1924]. Das Jugendwerk Shakespeares war auf Bestellung Southamptons verfaßt, der Burleighs Versuche, ihn mit seiner Enkelin Elizabeth de Vere zu vermählen, verspottet sehen wollte. Aufgeführt wurde es auf dem *Royal Progress* am 2. September 1591 im Park des *Titchfield House*. Daraus erklärt sich die Beachtung der drei Einheiten. Kurz vorher hatte die Majestät die Truppen in *Portsmouth* besichtigt, die den König von Navarra unterstützen sollten. Von dort kommen die Namen der führenden Personen. Weiterhin finden noch andere Züge der Handlung ihre Begründung. Der Zufall wollte, daß Shakespeare später ein zweites Hofstück zu schreiben hatte zur Hochzeit eben dieser Elisabeth mit Lord Derby, den «*Sommernachtstraum*». Gray selbst nennt es nur «a working hypothesis presented in narrative form».

Komodie der Irrungen.

Für die Herkunft der Namen *Solinus* und *Egeon* verweist Arthur Gray [*Times Lit. Suppl.* 1927, p. 108] auf Arthur Goldings Übersetzung des geographischen Compendiums von *Solinus Grammaticus* und desselben Verfassers Übersetzung der *Metamorphosen* 2, 10.

Heinrich VI.

Eine genaue Nachprüfung der angeblichen Beweise von Elise v. Schaubert «Draytons Anteil an Heinrich VI., 2. und 3. Teil» durch J. Gourvitch [*N. and Q.* 151, 201; 1926] ergibt, ebenso wie die Kritik von W. Keller in unserem Jahrbuch 57, 97, das Gegenteil von dem, was Fr. v. Schaubert beweisen wollte, nämlich daß eben Drayton genau wie von Peele, Greene, Kyd und Marlowe, so auch von Shakespeare entlehnte.

Romeo und Julia

Die Richtigkeit auf dem Titel der zweiten Quarto «*Newly corrected augmented and amended*» untersucht ein Artikel von B. A. P. Van Dam, «Did Shake-

speare revise *Romeo and Juliet*?» (Angha 51, 39; 1927) und weist die Gründe, die P. A. Daniel (Parallel Text of the First Two Quartos of *R. J.*, 1874) für die Revision vorgebracht hat, zurück. Er glaubt an eine Kontamination des Textes von Q_2 aus dem Bühnenmanuskript (Shakespeares Original) und der Q_1 , in der die Stellen, wo Q_2 zweifellos den schlechteren Text bietet, aus dem durch Striche und Regiekorrekturen verdorbenen Bühnenmanuskript stammen, während Q_1 auf ein Stenogramm der Vorstellung zurückgeht. Im Gegensatz zu Pollard und D. Wilson (*Times Lit. Suppl.* 1919, p. 434), die eine Revision durch Shakespeare zu erweisen suchten, will Van Dam die Angabe auf dem Titel nur auf eine Revision des Druckers beziehen, der sich das Bühnenmanuskript verschafft habe. Nicht der Autor, sondern nur der Drucker hatte dieselbe Stelle 2, 3, 1 ff. in zwei Versionen unmittelbar hintereinander gebracht. Das Wort *fleeted*, *fleckeld*, *flecked*, das hier Schwierigkeiten macht, will van Dam in der ersten Form, die auch in dem Zitat von England's Parnassus (1600) vorkommt, erklären als Nebenform von «*afflicted*» in der Bedeutung «*übersattigt*» [Das scheint mir sehr gezwungen; die Stelle «*And darknesse fleeted like a drunkard reels From forth day's pathway*» erklärt sich, wenn man dieses Wort schon beibehalten will, viel leichter in dem Sinne von «*equos flectere*»: die anlaufende Dunkelheit wird abgeschwenkt und taumelt wie ein Betrunkener vom Wege des Tages zurück. W. K.]

Die Zähmung der Widerspenstigen

Shakespeares alleinige Verfasserschaft von «*The Taming of the Shrew*» stellt E. Kuhl in einer sehr genauen Untersuchung [*Publ. Modern Lang. Assoc.* 40, 551; 1925] fest. Er untersucht die Hapaxlegomena, die klassischen Anspielungen, lateinische und italienische Sprachbrocken, die Versehen in der Konstruktion der Fabel und endlich die metrischen Eigentümlichkeiten. Sonst nicht vorkommende Wörter erklären sich aus der Quelle oder aus dem Bedürfnis der einzelnen Stelle. Die Sprachbrocken sind verständlich bei einem Stück, das in einer italienischen Universitätsstadt spielen soll. Die Metrik widerspricht nirgends Shakespeares Gewohnheit. Wohl aber sind alle Veränderungen, die Shakespeare an dem alten Stück vorgenommen hat, durchaus im Geiste seiner Kunst. Der Stil mit seiner meisterhaften Beherrschung des Worts ist so, wie wir ihn bei Shakespeare erwarten.

Hamlet.

Über Hamlet als Neurastheniker handelt ein kurzer Aufsatz des Potsdamer Ophthalmologen A. Guthmann in der Berliner Wochenschrift *Medizet* 3, 60 (1927). Wir besitzen darüber ein eingehendes Buch eines Neurasthenikers, des Schopenhauer-Komentators Gustav Wagner unter dem Pseudonym Gustav Friedrich. Es mag wohl sein, daß Shakespeare einzelne Züge an Melancholikern seiner Umgebung genau beobachtet hat, aber man darf nie vergessen, daß der Typus, der damals in der Literatur sehr viel dargestellt wurde, von Kyd, nicht von Shakespeare geschaffen ist. Und wenn aus der «dicken» Gestalt Hamlets geschlossen wird, daß Shakespeare seine Studien am Grafen Essex gemacht habe, so ist dieser Schluß doch abzulehnen — weil der Ausdruck «*fat*» jetzt als «*schweißbedeckt*» erklärt ist (Schweiß

hielt man für geschmolzenes Fett), und weil die «abdominale Verdickung» auf dem Portrat des Grafen Essex wohl nur ausgestopfte Hüften sind. Am interessantesten ist, daß der Ausruf «Schreibtäfel her! . . .» als bekanntes Symptom aus dem psychiatrischen Lehrbuch, «Zwang zum Niederschreiben von Worten und Zitaten», nachgewiesen werden kann

Pericles.

In den Publications of the Modern Language Association of America 40, 507 (1925) unterstützt Henry David Gray die Behauptung von D. L. Thomas (Engl. Stud. 39), daß der Autor des Pericles, dessen Werk Shakespeare einer dramaturgischen Revision unterzog, nicht Wilkins, sondern Thomas Heywood sei. Es sind gewichtige Gründe, die er beibringt: er findet die dramatische Struktur, mit ihrer alleinigen Rücksicht auf theatrale Effekte, ihrer Vorliebe für starken Kontrast vom Unglück zum Glück, von Schlecht und Gut, in Heywoods Stücken wieder, aber ebenso die bieder burgerliche Moral und Sentimentalität

Sir Thomas More

Arthur Acheson stellt [Revue anglo-américaine, nos. 5 u. 6, 1926] die Hypothese auf, daß Chapman der Verfasser der Shakespeare zugeschriebenen Stellen in «Sir T. More» sei, die dann von Shakespeare überarbeitet seien. Chapman werden auch große Teile von «Fedeles and Fortuno» und von «Thomas Lord Cromwell» zugeschrieben.

Shakespeares Sonette.

Eine fleißige Arbeit ist die Untersuchung «Chronology of Sh.'s Sonnets» von Elizabeth Beckwith [Journ. Engl. Germ. Phil. 25, 227; 1926]. Grundlage bildet die Erscheinung, daß in den Sonetten Wörter und Wendungen auftauchen, die auch in Shakespeares Dramen wiederkehren. Durch Gegenüberstellung der Parallelen gewinnt die Verfasserin die Zeitfolge. Für die bisherige Anordnung nach Thorpes Druck wirkt sich diese Neuordnung völlig umgestaltend aus: 1591: 48, 21, 187, 14, 127, 181, 182, 147, 57, 58, 7, 52, 1593: 49, 112, 22, 15, 16, 41, 81, 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 16, 17 usw. Die Verfasserin, die ein bekanntes Prinzip, das man zur Datierung der Sonettensammlung schon viel verwendet hat, auf die Einzelsonette anwendet, glaubt natürlich nicht, damit das Problem völlig gelöst zu haben.

Anknüpfend an Rudolf Fischers hinterlassenes Buch erörtert J. A. Fort [Review of English Studies 2, 439; 1926] ganz knapp die Ordnung der Sonette. Er glaubt an Thorpes Anordnung festhalten zu können. Shakespeares und Southamptons' erstes Zusammentreffen datiert von der Widmung von «Venus und Adonis» her. Zwischen April 1598 und Mai 1594 («Lucretia») fallen die 26 ersten Sonette, deren 26. sich auf «Lucretia» bezieht. Die 78 nächsten entstanden bis Frühjahr 1596 (Son. 104). Diese 104 Sonette behandeln die Freundschaft zu Southampton (die immer wieder sehr schnell den Unterschied zwischen Schauspieler und Graf erkennen läßt). Die Abkühlung des Verhältnisses (Son. 98, 100, 101, 102) fällt zusammen mit Southamptons Werbung um Elizabeth Vernon (Sept. 1595 bis August 1598).

«The Lover's Complaint» ist [wie schon Sarrazin annahm] für diese Dame geschrieben, als 1597 Southampton sie verlassen wollte. 107 ist ein Glückwunsch an Southampton, als er Febr. 1599 das Fleetgefangnis verlassen durfte. Für kurze Zeit nahm Shakespeare die Korrespondenz mit seinem früheren Patron wieder auf. Son. 117—122 drucken wieder eine schwere Differenz aus, die Fort in den Herbst 1599 verlegt; Son. 126 sei vielleicht geschrieben, als Southampton den Essex-Putsch organisierte. Die Sonette horten auf, als Southampton, Febr. 1601, in den Tower kam [Auch ich mochte an Thorpes Anordnung der 126 Sonette festhalten; ob freilich eine so späte Datierung der Sonette 107—126 möglich ist, scheint mir aus stilistischen Gründen zweifelhaft W K]

Die Anlehnung der kleineren Sonett-dichter nach 1596, Griffin, Smith und Linche, an ihre großen Vorgänger weist Janet G. Scott [Review of English Studies 2, 423, 1926] nach.

Zur Texterklärung.

Love's L. L. 5, 2, 551 «With libbard's head» ist nach M. P. Tilley [Stud. in Philol. Bd. 21, S. 492] eine Anspielung auf lubbard-head (cf. L. L. 5, 1, 123 und O. D.), ebenso «an amber-coloured raven» auf «umber» (L. L. 4, 3, 85).

«Lead apes in hell» begegnet Much Ado 2, 1, 43 und The Shrew 2, 1, 31. E. Kuhl verweist [Stud. in Philol. 22, 453] auf die Ballade «The Maid and the Palmer» (Child No. 21). Nach ihm hat die Redensart ihren Grund in einer einstigen entehrenden Strafe für Ehebrecher. Im Anfang seiner Abhandlung gibt Kuhl einen Überblick über die Geschichte dieser Redewendung und die bisherigen Deutungen.

Macbeth 2, 2, 36 liest man «great nature's second course». O. E. Emerson stellt [Stud. in Phil. 1925 S. 161] nach Kochbüchern und Anweisungen für den königlichen Haushalt fest, daß dies der Haupt- und Schlußgang war.

Zu Hamlet bringen die Notes and Queries 151, 75 u. 422 (1926) mehrere Vorschläge zur Textbesserung. 1, 3, 74 für cheff F (chiefe Q₁ Q₂) choice; 1, 4, 36 für of adoubt oft adout, letzteres ein Intensivum zu dout «vernichten»; eul für devil 3, 4, 162.

Antony and Cleop. 5, 2, 7 ist Gegenstand mehrerer Zuschriften an die Times [L. S. 1926], wo aber das dung der F statt Theobalds dug einen recht guten Sinn gibt und schon aus Treue gegen die Überlieferung zu belassen ist.

Tempest 4, 1, 236 sagt Stephano «Now is the jerkun under the line», welches M. P. Tilley [Stud. in Phil. Bd. 21, 1924] von der sprichwortlichen Redensart «Thou hast struck the ball under the line» herleitet und mehrfach belegt. Für «by line and level» 4, 1, 238 (= diligently) verweist Tilley auf John Clarkes «Paroemiologia Anglo-Latina» unter «diligentia», auch hier handelt es sich um eine sprichwortliche Wendung. — 3, 2, 121: Sir Mark Hunter [Review of English Studies 2, 347] verteidigt die Konjekturen «scout» für das unverständliche «cout» der Folio, wobei auch der Parallelismus im Trinklied hergestellt werde.

Beaumont und Fletcher.

Der Gedanke, daß die elisabethanischen Dramatiker ihre Rollen im Hinblick auf die Gestalt der Schauspieler schufen, ist nicht neu B. Maxwell

wendet ihn auch auf die Hungergestalt an, die sich durch mehrere Dramen Beaumonts und Fletchers zieht. Er will ihr Vorbild wiedererkennen in dem Schauspieler John Shanke, jedoch bleibt diese Identifizierung nur Vermutung. Unsere Kenntnisse von dem Leben John Shanks reichen zu sicheren Schlüssen nicht aus [Philol. Quarterly, S. 299; 1926]

T. W. Baldwin hatte es wahrscheinlich gemacht, daß jener Francis Beaumont, der Chaucer in einem Briefe an Speght in Schutz genommen hatte, Master von Charterhouse gewesen sei [The Three Francis Beaumonts] in Mod Lang. Notes 39, 1924]. Diese Annahme findet eine Bestätigung durch E. Kuhls Hinweis auf J. Nichols «History of Leicestershire» 1804, der sich auf die Grabinschrift dieses Magisters stützt. Dort wird Cole Orton als Ort seiner Herkunft genannt, von wo auch jener Brief geschrieben wurde. [Times Lit. Suppl. 1926, p. 632]

Die zahlreichen Lieder in Fletchers Dramen, zu denen uns noch zum Teil die originale Musik erhalten ist, untersucht E. S. Lindsay [Stud. in Phil. Bd. 21, 355; 1924]. Der Verfasser beschränkt sich auf Dramen, die von Fletcher allein oder doch vornehmlich verfaßt sind. Er klassifiziert die Lieder und analysiert je ein Beispiel der beiden Typen, der Volksweisen und der Kunstmelodien. Erstere findet man fast nur im Munde von Leuten unterer Klassen. Die Beziehungen der einzelnen Lieder zu Szene und Drama werden eingehend erörtert.

Middleton

H. D. Sykes untersucht Middletons frühe nichtdramatische Werke [Notes and Queries 148, 435; 1925]. Metrische und sprachliche Parallelen sollen die vier ihm z. T. abgesprochenen Werke ihm sicher zuweisen: «The Wisdom of Solomon», «Microcynicon», «The Black Book» und «Father Hubbard's Tale».

H. N. Hillebrand druckt ein Gerichtsprotokoll über eine Klage von Robert Keysar ab, der auf Grund eines Schuldscheines £ 16 von Middleton forderte. M. machte dagegen geltend, daß er seine Tragödie «The Viper and Her Brood» am Tage nach der Unterzeichnung des Schuldscheines seinem Kläger überreicht und dieser sich damit zufrieden gegeben habe [Mod Lang. Notes Bd. 42, 35; 1927].

Thomas Heywood.

Heywoods «Fair Maid of the West» soll auf Davenants «Belagerung von Rhodos» von bestimmendem Einfluß gewesen sein und leicht die Abweichungen von den Hauptquellen, Knolles Historie of the Turkes, 1603, und dem Zyklus von Soliman und Perseda, erklären [A. Thaler in Publ. Mod. Lang. Ass. 39; 1924].

Marston.

R. E. Brettell bringt Ergänzungen zu den Nachrichten über das Leben Marstons [Mod. Lang. Rev., 22, 7; 1927]. Als Mitglied des Middle Temple ist er 1595, 1596, 1597, 1600, 1601 und 1606 nachweisbar. Er wohnte mit seinem Vater zusammen, solange dieser lebte. Später empfing M. dann die Weihen. Das Register des Bischofs von Oxford kennt einen John Marston von St. Mary Hall, der am 24. September 1609 die Diakonatsweihe, und eben-

falls einen John Marston, der am 24. Dezember die Priesterweihe empfing. Die Identität beider läßt sich sicher erweisen. John Marston wäre dann also nach Oxford zurückgekehrt und hatte als Theologe der St. Mary Hall angehört. Die Sterbeurkunde im College of Arms zeigt, daß Marston nicht kinderlos war, 1624 starb sein einziger Sohn im Kindesalter

Nathan und Nathaniel Field.

Bekanntlich hat die Forschung den Schauspieler Nathan Field auch zum Drucker gemacht, ihm fünf Kinder geschenkt und das Leben um etwa 13 Jahre verlängert, alles auf Kosten des älteren Bruders Nathaniel. Die Verwechslung beider Namen ist sehr alt, schon die Folio 1679 der Dramen Beaumonts und Fletchers hat den Namen Nathaniel für den Schauspieler. R. F. Brinkley [Mod Lang Notes 42, 10; 1927] stellt die Geschichte dieses Irrtums und die sicheren Tatsachen aus dem Leben beider Bruder unter Heranziehung zweier Urkunden aus dem Somerset House zusammen. Nathaniel, geboren 13. 6 1581, tritt bei Ralph Jackson in die Lehre als Buchdrucker, beendet aber seine Lehrzeit erst 1611. Erst 1624 findet sich im Stat Reg. ein Buch von ihm in Verbindung mit Thomas Harper; der letzte Eintrag ist von 1627. Zwischen 1619 und 1627 wurden ihm fünf Kinder geboren. Er selbst starb am 20. Februar 1632. — Nathan wurde im März 1587 geboren, besuchte 1600 die St Paul's Grammar School. Er gehörte dann der königlichen Kapelle an. Aus den Jahren 1609—11 stammen zwei Komödien von ihm. Hernach arbeitete er mit Massinger und Fletcher zusammen

John Kirke

W J Lawrence ist dem Leben John Kirkes nachgegangen und kann ihn den frühen dichtenden Schauspielern anreihen [Stud in Phil. 21, 586]. Zuerst wird er erwähnt in Reading am 30. November 1629, wo er zu einer Truppe fahrender Schauspieler gehört und um Spielerlaubnis einkommt. Wie lange sein Wanderleben dauerte, wissen wir nicht. 1635 taucht er in London auf, wo er mit anderen zum Kammerdiener ernannt werden soll. Am 13. Juli 1638 steht sein Werk «The Seven Champions of Christendom» im Stationers' Register. Zuletzt geschieht seiner Erwähnung in Sir Henry Herberts Office Book in Verbindung mit zwei Stücken, die aber nicht, wie man annahm, ihn zum Autor haben müssen. Die spätere Spur Kirkes geht verloren. Möglich, daß er Kaufmann wurde, wie ihn ein Freund einmal nennt; solch ein Berufswechsel stände nicht vereinzelt da.

Das elisabethanische Theater.

Eine sehr ertragreiche Untersuchung bietet T. W. Baldwin in seinem umfangreichen Aufsatz «Posting Henslowes Accounts» [Journal Engl. Germ. Phil. 26, 42; 1927]. Mit dem Höchstmaß von Sorgfalt rechnet Baldwin die Angaben Henslowes durch, beleuchtet die Art der Buchführung, erörtert die Höhe der Vorschüsse an die Schauspieler, ihre Begleichung bald durch den Schauspieleranteil an den Galerieeinnahmen, bald durch Abschlagszahlungen, die Einnahmen für die Galerien, die Zahl der Spieltage in der Fastenzeit und im ganzen Jahr, die Einnahmen der Schauspieler, ihre Ausgaben für die Auffüh-

rungen, ihre Zahl und ihren Namen, ihr Kommen und ihr Gehen. Auch die Zahl der Besucher und ihre soziale Herkunft ist gelegentlich zu erschließen. Chapmans «Blind Beggar of Alexandria» sah anfanglich das ganze Haus ausverkauft, dann aber leere Galerien, jedoch stets ein volles Parterre. Nur im Anfang also hat auch die bessere Gesellschaft es mit seinem Besuche beehrt, dann aber blieb es nur noch ein zugkräftiges Stück für die Grundlinge. — Nicht alle Widersprüche lassen sich bei der Eigenart der Eintragungen Henslowes aufklären, und manche Zahlen bei Baldwin haben nur relative Gewißheit; als Durcharbeitung der Quelle ist seine Arbeit jedoch vorbildlich.

Angaben über frühe Maskenspiele aus den Jahren 1469—82 bringt Lucile Ferguson aus dem Ausgabenverzeichnis der Herzogin Jolande von Savoyen [Mod. Phil. 25, 1927]. Aus den Notizen ist der Anlaß der Aufführung, Art und Zahl der Gewänder und damit auch das Thema ersichtlich.

Einen recht klugen Vorschlag für den merkwürdigen Eintrag in Pepys' Tagebuch unter dem 29. Januar 1661 macht H. Spencer [Mod. Phil. 24; 1926]. An jener Stelle heißt es: «So we went to Blackfryers (the first time I ever was there since plays begun) and there . . . I saw three acts of The Mayd in ye Mill acted to my great content». Eine sonderbare Bemerkung, wo das alte Blackfriarstheater schon seit Jahren nicht mehr bestand. Eine zufriedenstellende Erklärung gibt es noch nicht. Spencer schließt folgendermaßen: Pepys gebraucht Whitefriars gleichbedeutend mit Salisbury Court als den Ort, wo Davenants Truppe spielte. Am 9. Februar 1661 tragt Pepys ein «To Whitefriars to the Playhouse, and saw The Mad Lover, the first time I ever saw it acted, which I like pretty well». Abweichend von seiner sonstigen Gewohnheit, erwähnt P. nichts davon, daß dies sein erster Besuch war. Sollte jene Angabe vom 29. Januar eine Verwechslung von Blackfriars mit Whitefriars enthalten und damit der erste Besuch in Salisbury Court gemeint sein?

Richard Robinsons «Eupolemia» 1603, wertvoll wegen der Angaben über die Einnahmen eines Schriftstellers, bringt G. M. Vogt [Stud. in Phil. 21, 629; 1924] zum Abdruck.

Cicero in der englischen Renaissance.

Eine sehr wertvolle Übersicht über Cicero im englischen Geistesleben des 16. Jahrhunderts gibt Anna Brunhilde Modersohn [Archiv für neuere Sprachen 149; 1926] eine Schülerin von Brandl. Kein antiker Autor hat einen so großen direkten Einfluß auf das Zeitalter Shakespeares gehabt wie er. Sie behandelt 1. englische Cicero-Ausgaben, 2. Nachrichten über Cicero, 3. Cicero im Schulbetrieb, 4. Cicero-Zitate (eine ungemein fleißige Sammlung), 5. Früchte der Cicero-Studien (das wichtigste Kapitel): seine philosophischen Ansichten finden sich bei den Reformatoren gerne zitiert, während die katholischen Schriftsteller ihn meiden; die protestantischen Theologen, besonders Bullinger und Hutchinson, finden bei ihm viele christliche Lehren, wie Monotheismus, angeborene Gottesidee, Unsterblichkeit der Seele, Jenseitsvergeltung, göttliche Vorsehung; die elisabethanischen Autoren, von Ascham an, verehren Cicero als Lehrer der Rhetorik, von Sidney an finden auch ästhetische und gleichzeitig auch seine ethischen Grundsätze

Einlaß bei den englischen Schriftstellern; bedeutsam ist für die Ethik die Wertung der Freundschaft, für die religiöse Sittenlehre die Vereinfachung der Moralsätze und die Anerkennung der Vernunft als oberste Richterin. Ein kurzer 6. Abschnitt, Cicero als Gegenstand poetischer Darstellung, bildet den Schluß der fleißigen und kritischen Arbeit.

A Mirror for Magistrates

Der Artikel «Classical Lives in the Mirror f. Magistrates» [Studies in Philol. Bd 22, 1925] ist eine Quellenuntersuchung. D. Bush geht den Vorlagen für die römischen Kaiser in Higgins' Werk nach. Elemente aus antiken, mittelalterlichen und Renaissancequellen sind nachweisbar. Vornehmlich wird der Einfluß Suetons und Herodians sichtbar, daneben der «Flores Historiarum» und Graftons. Einige wenige Entlehnungen stammen aus Lanquets Chronicle. Einfluß des Polychronicon ist so, wie er angenommen wird, nicht ersichtlich.

Im Anschluß an den Mirror for Magistrates verfolgt W. Farnham, [Journ. Eng. Germ. Phil. 25, 66; 1926], wie sich in langer Tradition die Auffassung des Verhältnisses zwischen persönlicher Schuld und Untergang gewandelt hat. Für Seneca lag die Ursache außerhalb des Handelnden im Fatum. Lydgate kommt kaum über ihn hinaus. Erst in der Renaissance bricht der Gedanke durch, daß des Menschen Geschick in seiner Brust beschlossen liegt. Die gleiche Entwicklung zeigt der Mirror for Magistrates. Erst in den Nachträgen kommt diese Auffassung zum Vorschein, und in Daniels «Complaint of Rosamund» wie in Lodges «Tragical Complaint of Elstred» findet sie den besten Ausdruck. Der M. M. gab also den Dramatikern mehr als nur das dramatische Material. Diese Entwicklung des Gedankens in der Prosa unterstützt die Ansicht, daß sich auch im Drama der elisabethanischen Zeit eine tiefere Auffassung vom Zusammenhang zwischen Schuld und Schicksal geltend macht.

Spenser.

W. H. Weply bietet aus Prozeßakten Ergänzungen und Berichtigungen zum Leben von Spensers Gattin [Notes and Queries 146, 445; 1924].

Spensers Plan der Faerie Queene kennen wir aus seinem Briefe an Raleigh. Entgegen der gewöhnlichen Annahme einer Anlehnung an klassische Muster oder an Ariost sieht John W. Draper [Publ. Mod. Lang. Ass. 39, 310; 1924] vornehmlich eine Einwirkung durch die Italiener Daniello, Trissino, Robortelli, Capriano, Scaliger und Castelvetro. Der Einfluß der klassischen Epen und Ariosts liegt nach Draper zu fern, der der mittelalterlichen Epen reicht nicht aus.

Die Komposition des 3. Buches behandelt F. M. Padelford [Studies in Philol. 21, 367; 1924], das nach ihm den beiden ersten trotz der Episoden an Geschlossenheit nicht nachsteht. Anlaß, die Keuschheit als Gegenstand zu wählen, war einmal die Rücksicht auf die Königin, dann aber die auch sonst bei Ethikern zu beobachtende Folge von Maßigkeit und Keuschheit.

Daß neben Ariost und Tasso auch Bojardo einen großen Einfluß — freilich nicht vergleichbar den beiden anderen — auf Spensers «Feenkönigin»

ausgeübt hat, wird von Harold H. Blanchard in einem Aufsatz der *Public. Mod. Lang. Assoc.*, 40, 828, durch eine Reihe von Übereinstimmungen nachgewiesen, wobei es allerdings zumeist auf kleine Unterschiede zwischen Bojardo und Tasso ankommt.

Einen lehrreichen Beitrag zum Wortgebrauch in der *Faerie Queen* liefern F. M. Padelford und W. C. Maxwell in ihrer Arbeit *«Compound Words in Spenser's Poetry»* [*Journal Engl. Germ. Phil.* 25, 498; 1926]. Nach einer Aufzählung aller zusammengesetzten Wörter in alphabetischer Reihenfolge erfolgt eine Verteilung auf die einzelnen Bücher. Dabei ergeben sich auffallende Unterschiede. Buch I hat ein zusammengesetztes Wort auf 39 Verse, Buch VI auf 148. Von Buch zu Buch zeigt sich eine Abnahme: I 39, II 64, III 78, IV 106, V 73, VI 148, VII 73. Nur Buch V und VII fallen aus der Reihe heraus, und die Verfasser geben die Möglichkeit zu erwägen, ob beide nicht vor Buch IV verfaßt sein können. — Im Gebrauch der *Composita* ergeben sich starke Schwankungen; so liebt Buch I die *far-*, Buch II die *dead-*Verbindungen.

C. F. Pope sucht den Ursprung der Spenserstrophe auf italienischem Boden [*Mod. Phil.* 24, 31; 1926]. Im eigenen Lande fand Sp. nicht die Form, die dem erhabenen Stoffe angemessen gewesen wäre, denn die Anklänge an Chaucer und Landsay erklären nichts, und die Übereinstimmung im Reimschema ist nicht mehr als ein Zufall. Das Grundschema bildete nach Pope eine auf die *terza rima* Dantes aufgebaute Strophenform. Die Form der Strophe fand Spenser wahrscheinlich im italienischen Madrigal, das zu seiner Zeit in England beheimatet war.

Spensers Nachleben bei den Epigonen zeigt sich besonders stark in Phineas Fletchers *«Purple Island»* [K. Waibel, *Engl. Studien* 58, 321; 1924]. Die Anlehnung ist mitunter sklavisch. Spenser hat die allegorische Beschreibung des menschlichen Körpers nur als kurze Episode in Buch II, Fletcher läßt sie auf die achtfache Länge anschwellen. Die allegorischen Figuren sind unschwer in der *Faerie Queen* wiederzuerkennen. Die Entlehnungen von Reimen, Redewendungen und Bildern grenzen an Plagiat.

Drayton.

Quellenuntersuchungen zum *Polyolbion* bieten R. R. Cawlys Arbeiten *«Drayton and the Voyagers»* [*Publ. Mod. Lang. Ass.* 38, 530; 1923] und *«Drayton's Use of Welsh History»* [*Studies in Philol.* 22, 234; 1925]. Im 9. Gesange, bei der Verherrlichung der Waliser, folgt Drayton auf eine weite Strecke der *«Historie of Cambria»* des Walsers David Powel. Die Gegenüberstellung beider Texte zeigt das Maß der Anlehnung und Abweichungen. — Im 19. Gesange singt Drayton von den Männern, die Englands Ruhm zur See begründeten. Seine Vorlagen sind hier ausschließlich Hakluyts *«Principal Navigations»*. Er folgt der Quelle nur ungenau und irrt nicht selten in seinen Abweichungen, weil er nicht mit dem Stoff hinreichend vertraut war.

Zeitkultur.

Über den grausamen Volkssport der Bärenhetze, die im elisabethanischen England denselben Rang einnahm wie die Stierkämpfe im heutigen Spanien,

berichtet ein Aufsatz «Beargardens and bear-baiting during the Common-wealth» von J. Leslie Hotson [Pub. Mod. Lang. Ass. 40, 276; 1925], daß er bis 1652 auch von den strengen Puritanern nicht abgeschafft wurde. Noch immer lieferte die Metzgerinnung die Fleischabfälle, aber jetzt blühte er doch nicht mehr wie in alter Zeit, wo 1638 noch etwa 20 Baren und vier Bullen für die Tierhetzen gehalten wurden.

Das elisabethanische Drama auf der heutigen englischen Bühne.

Eine Zusammenstellung der Aufführungen alterer dramatischer Werke auf englischen öffentlichen und privaten Bühnen Englands 1919 bis 1925 von Harold Child [Review of English Studies 2, 177] zeigt, wie außerordentlich das Interesse wenigstens der gebildeten Kreise und Schulen am elisabethanischen Drama gewachsen ist. Unter den öffentlichen Theatern ist das «Old Vic» hier führend, das nicht nur sämtliche Dramen Shakespeares, sondern auch andere ältere Stücke, von den Mysterien angefangen bis zu Massingers «New Way to Pay Old Debts», aufgeführt hat.

Dramaturgische Bücherschau.

Eine Übersicht.

Von **Ernst Leopold Stahl** (München).

Vorbemerkung.

Es wird im folgenden eine kurze Übersicht über eine Reihe von wichtigen neuen Erscheinungen auf dem Gebiete der Theaterliteratur gegeben werden. Eine ausführliche kritische Besprechung der Bücher bleibt vorbehalten. Hier handelt es sich zunächst nur um Hinweise auf Inhalt und Charakter der Werke. Die — mehrere Jahre unterbrochen gewesene — Dramaturgische Bücherschau soll auch im nächsten Bande fortgesetzt werden.

Werke zur Theatergeschichte

Max Grube. Geschichte der Meininger (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1926.) Hier liegt die erste historische Darstellung der großen Epoche des deutschen Theaters im 19. Jahrhundert vor, wenn man von Martersteigs Kapitel in seinem Theaterwerke absieht, das natürlich nicht auf Einzelheiten eingehen konnte. Die kleine Schrift von Max Grubes Namensvetter Karl Grube (seinerzeit in der Hagemannschen Sammlung «Das Theater» über die «Meininger» erschienen) ist nicht von Belang. Max Grube, so federgewandt wie fachkundig, war für diese Aufgabe die berufenste Persönlichkeit. Er konnte nach jeder Richtung hin aus dem Vollen schöpfen. Er kannte die Leistung der Meininger aus eigenster Anschauung und Mitwirkung, und dem tatsächlichen Miterleben von einst verbündet sich das innere Wiedererleben in dieser seiner vortrefflichen Darstellung. Er ist in der Lage, unsere Kenntnis durch eine Reihe neuer Einzelzüge zu vermehren und zudem eine geradezu verschwenderische Fülle von erstmals veröffentlichten Zeichnungen von Dekorations- und Kostümskizzen des auch auf diesem Gebiete ausgesprochen begabten Herzogs beizusteuern, deren Publikation für eine zutreffende Bewertung der Taten der Meininger durch uns Nachgeborene von größter Bedeutung ist.

Freifrau von Helldburg: Fünfzig Jahre Glück und Leid (Köhler und Amelang, Leipzig, 1926). Max Grubes geschichtliche Darstellung wird nach der menschlich-persönlichen Seite ergänzt durch diese Briefsammlung einer klugen, liebenswerten Persönlichkeit, der nächsten Mitarbeiterin und morganatischen Gattin des Theaterherzogs, der ehemaligen

Schauspielerin Ellen Fianz, späteren Freifrau von Heldburg, deren gewaltigen Anteil am künstlerischen Werk Georgs II. schon Max Grube aufgezeigt hat Aufnahme in die von Freundeshand unternommene, von Professor Dr. Johannes Werner (Leipzig) mit Biographien des Herzogs und der Freifrau versehene Sammlung haben Briefe an Künstler, Dichter, Gelehrte, Verwandte, Freunde und Bekannte, mit Ausnahme derjenigen an Hans von Bulow, Brahms und den eigenen Gatten, gefunden.

Erich Witzig: Johann David Beil, der Mannheimer Schauspieler (Germanische Studien, Band 47, Emil Ebering, Berlin, 1927) Dr. Hans Knudsen, der eine ausgezeichnete Monographie über einen anderen Künstler der Mannheimer Blütezeit des 18. Jahrhunderts 1912 in Litzmanns Theatergeschichtlichen Forschungen veröffentlichte, nämlich über Heinrich Beck, hat diese Arbeit aus dem Nachlaß eines im Kriege gefallenen jungen Gelehrten dankenswerterweise der Nachwelt übergeben. Witzig schildert Beil, der künstlerisch nicht ganz die Bedeutung eines Iffland oder Beck hatte, aber trotzdem ein Komiker von Rang und einer der wertvollsten Ensemblespieler der Dalbergischen Zeit war, nach Veranlagung und Entwicklung und gibt eine Beurteilung seines Spiels auf Grund von Kritiken, eigenen Äußerungen Beils und den schauspielerischen Elementen in den dramatischen Werken Beils. Beil ist von dem Mannheimer Trio für Witzig das stärkste Temperament gewesen.

Dr. Kurt Sommerfeld: Die Bühneneinrichtungen des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung (1778—1803). (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin, Band 36, 1927.) Nach der regietechnischen Seite wird unsere Kenntnis von der großen Mannheimer Theaterzeit durch diese Sommerfeldsche Arbeit erheblich bereichert, wie durch die vorangehend angezeigte Witzigsche nach der schauspielkunstgeschichtlichen hin Maschinerie, Dekoration, Möbel, Requisiten, Beleuchtung werden in der fleißigen Studie eingehend behandelt, die für Mannheim ermittelten Einrichtungen scheinen Sommerfeld allerdings nur bedingt die normalen ihrer Zeit gewesen zu sein; der Fundus war wohl reicher als damals z. B. in Weimar oder Stuttgart.

Dr. Bruno Heyn: Wanderkomodianten des 18. Jahrhunderts in Hannover. (Forschungen zur Geschichte Niedersachsens, herausgegeben vom Histor. Verein für Niedersachsen, Band 6, Heft 2 August Lax, Hildesheim, 1925) Eine mit einem reichen Anhang (Prologe, Zettel, Spielpläne, Verträge usw.) ausgestattete Arbeit über die auf den verschiedenen Bühnen Hannovers (Opernhaus, fürstliches Familientheater, Gartentheater in Herrenhausen, Rathaus, Ballhof) im 18. Jahrhundert tätigen Truppen, zunächst über die «wirklichen Hofaktoren und Afterkomodianten», die nahezu alle von der Spieltradition der englischen Komodianten abhängig erscheinen (Hilverding, Denner, Spiegelberg, Haßkarl, I. G. Forster, Beck); dann folgt eine ausführliche Darstellung über die hannoversche Tätigkeit der Neuber (erstmalig 1730) und Schönmanns, für welche letzteren Hannover den Höhepunkt seines Wirkens bedeutete, von Schuch und Mingotti (diese ganz «im Dienst barocker Kräfte»), weiter von Konrad Ackermann (seit 1763) und endlich von Fr. L. Schröder.

Paul Th. Hoffmann. *Die Entwicklung des Altonaer Stadttheaters* (H. W. Kobner, Altona, 1926) Als einen Beitrag zur Geschichte des Altonaer Theaters bezeichnet der von seinem Wirken als Kunstwart-Redakteur her schon geschätzte Verfasser seine über 300 Seiten umfassende Festschrift, deren äußerer Anlaß das 50jährige Bestehen des jetzigen Hauses gewesen ist. Sie wendet sich, als Heimatbuch gedacht, in lebendiger Schilderung an weitere Kreise und führt von den ersten Anfängen der Altonaer Theatergeschichte, die so interessante Episoden wie die des «Theatergrafen» Hahn aufzuweisen hat, bis in die unmittelbare Gegenwart. Grüße und Erinnerungen ehemals in Altona wirkender Bühnenkünstler sind anhangsweise angeschlossen. Schade nur, daß dem Verfasser zugemutet war, seine Arbeit in vier Monaten niederzuschreiben, und darum kleine Irrtümer unvermeidlich sein mußten.

Hans Calm: *Kulturbilder aus der deutschen Theatergeschichte* (Kohler und Amelang, Leipzig, 1925) Ein erstmaliger Versuch einer ausdrücklichen für die Allgemeinheit bestimmten populären Theatergeschichte in Einzelbildern, deren Verfasser ein ehemaliger Schauspieler ist. Die von wissenschaftlicher Ambition freie Darstellung schließt mit Richard Wagner ab. (Doppelt überflüssig also ein Hieb auf Max Reinhardt auf der letzten Seite.) Etwas unorganisch folgen zwei Kapitel nach «Die Frau auf dem Theater» und «Gegen das Theater» (über die Gegner des Theaters). Schätzenswert ist der von Dr. A. Jericke bearbeitete, an den umfangreichen Text sich anschließende Bilderatlas.

Georg Hirschfeld. *Otto Brahm* (Georg Stulke, Berlin, 1925) Briefe und Erinnerungen an seinen großen Freund, den buhnenpraktischen Führer der naturalistischen Literaturbewegung, Otto Brahm, teilt hier der ihm bis zum Lebensende treu verbundene Dramatiker Georg Hirschfeld mit, und es ist ein besonders schönes Buch der Freundschaft und eine wertvolle theatergeschichtliche Publikation daraus geworden: eine innere Geschichte des wichtigsten deutschen Theatermanns des ausgehenden 19. Jahrhunderts, aus eigenen Zeugnissen seiner prachtvoll lebendigen Briefe dargestellt, die mit genauester Tatsachenkenntnis durch Hirschfeld feinfühlig in Verbindung gebracht sind.

Eugen Kilian: *Aus der Theaterwelt* (C. F. Müller, Karlsruhe 1. B., 1924.) Die vorletzte Arbeit des um das deutsche Theater, besonders um eine gründliche und ernste Klassikerpflege so ungemein verdienten, dem Leben so plötzlich wie seinerzeit seinem geliebten Theaterberuf entrissenen Eugen Kilian. «Erlebnisse und Erfahrungen» schildert Kilian mit besonderer Berücksichtigung seiner Münchener Oberregietätigkeit von 1908 bis 1916 und eines späteren kurzen Zwischenspiels als Oberregisseur in Nürnberg. Ein Wort Immermanns steht an der Spitze der schmalen Schrift, das, ein Bekenntnis Kilians, für historische Dauerhaftigkeit seiner Arbeit bürgt: «Es hat etwas Reines und Reinelches, nicht Mode zu sein.» Die Schrift ist eine kleine Selbstbiographie, der späterhin aus dem Nachlasse hoffentlich die Veröffentlichung seiner mit vieler Sorgfalt geführten Theaterstagebücher folgen wird. — Im Jahre 1925 erschien dann noch

— mit danischer Beihilfe — die Kilans reiche Lebensarbeit abschließende Studie «Goethes Egmont auf der Bühne» (Georg Müller, München 1925), das parallele Regiehandbuch für Inszenierung und Darstellung zu den beiden Büchern, die Kilian früher für «Faust» und «Wallenstein» zum Nutzen des Theaters herausgegeben hatte

Johann Christian Brandes' Meine Lebensgeschichte (Wolkenwanderer-Verlag, Leipzig, 1924) Paul Alfred Merbach, der eine der beiden wissenschaftlichen Leiter der Magdeburger Theaterausstellung 1927, hat die selbstgeschriebene Lebensgeschichte von Joh. Christ Brandes, dem Schauspieler und Dramatiker des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in einer sprachlich leicht überarbeiteten, stark und geschickt gekürzten Form, die im wesentlichen nur die mit der Theaterlaufbahn von Brandes im Zusammenhang stehenden Schilderungen unangetastet gelassen hat, veröffentlicht und damit nach dreiviertel Jahrhunderten einer Äußerung von Willibald Alexis aus dem Jahre 1847 recht gegeben, daß es sich wohl verlohne, diese Biographie gewissermaßen neu zu übersetzen Sie gehört in der Tat zu den wichtigsten Theatergeschichtsdokumenten ihrer Zeit. Merbach hat seiner Ausgabe noch die drei Verzeichnisse der schriftstellerischen Arbeiten, der Rollen und der Briefe des Brandes sowie eine beträchtliche Auswahl von diesen Briefen selbst beigelegt

Adolf Winds. Geschichte der Regie. (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1925) Der Wert dieses Werkes des jungst verstorbenen Leipziger Schauspielers und Schauspiellehrers liegt in erster Linie, wie bei so manchem anderen Buche unserer Zeit, in seinem reichen Bilderanhang, wo auf 90 Tafeln annähernd 150 Szenenbilder des In- und Auslandes gezeigt werden, die, wenn auch nicht mit strenger Kritik ausgewählt, so doch in solcher Zusammenstellung von entscheidendem Nutzen sind Im Texte ist vieles zu kurz gekommen — sowohl die bedeutenden Leistungen Wiens, wie die des englischen Theaters auf dem Gebiete der Regie Als eine erste und vorläufige Zusammenstellung über dieses Thema wird man dieses Buch, das es leider auch unterlassen hat, sich wichtiger vorhandener literarischer Hilfsmittel zu bedienen, trotz seiner Flüchtigkeit annehmen können. Aber die vorgebliche «Geschichte» der Regie — eine der interessantesten theaterwissenschaftlichen Arbeiten, die geschrieben werden können — besitzen wir in Winds' Buch noch nicht

Theaterschau.

Deutsche Shakespeare-Woche Bochum.

(11 bis 17. Juni 1927.)

Die Aufführung des ganzen Königsdramen-Zyklus durch Dr. Saladin Schmitt entsprang eingeständenermaßen rein schauspielerischem Impuls. Er verfolgte mit der Wiedergabe der Historien rein künstlerische Zwecke, es kam ihm nicht darauf an, englische Geschichte oder Kulturgeschichte zu treiben oder gar philologische Übungen abzuhalten. Theater ist ihm auch hier schauspielerische Repräsentation des dramatischen Kulturgutes. Zunächst galt es, eine langwierige mühevoll dramaturgische Vorarbeit zu leisten, um alles Bühnenmäßige herauszuholen. Diese Neubearbeitung, die im Gegensatz zu Dingelstedt keine direkte Um- und Neudichtung der Werke sein will, wurde in behutsamster Art vorgenommen. Des dramaturgischen Eingriffes bedurften vor allem «König Johann», «König Heinrich VI» und «König Heinrich VIII». Im ersten Stück teilt Schmitt die Szene des Kardinals Pandulfo (bei Shakespeare im 3. Akt) in zwei Szenen auf und bezieht die erste Hälfte in den ersten Akt, um ein klares Expositionsbild zu erreichen und um den Kardinalsauftritt des 3. Aktes sich gradlinig entwickeln zu lassen; ferner verschmilzt er nach Oechelhausers Anregung die beiden Unterhandlerszenen zu einer einzigen, um ein angeschlagenes Motiv nicht zu wiederholen und wegen der Schwierigkeit, eine unentschiedene Schlacht auf der Bühne klar zum Bewußtsein zu bringen. Am einschneidendsten gruppiert er den 4. und 5. Akt um: die ungeschickten beiden Kronungsszenen zu Beginn beider Aufzüge sind zu einem Auftritt verschmolzen. Der Auftritt des Bastards mit Peter von Pomfret ist ganz an den Schluß des 4. Aktes gelegt und gibt so einen wirkungsvollen Abschluß. Im 5. Akt sind die beiden Szenen, wo Abfall und Umkehr des englischen Adels geschildert werden, zu einer einzigen verknüpft, ebenso wie die beiden Schlachtenbilder und die Begegnung Huberts und des Bastards. Im Zenith des Werkes steht also der Auftrag zu Arturs Tod; diese Szene ist der dramatische Wendepunkt und verteilt Licht und Schatten auf den Usurpator. Auch für Heinrich VI. (1 und 2 Teil) kam es besonders darauf an, verschiedene szenische Momente vom Standpunkt der Bühnenwirksamkeit umzustellen, um die dramatische Architektur deutlich herausspringen zu lassen. Aus dem 1. Teil «Heinrichs VI» wurden zur besseren Erläuterung einige Übergangsszenen herangezogen, ferner wurden die Trauerfeier auf «Heinrich V.», der bekannte Rosenstreit und die Werbung des Königs um Margarete gebracht.

Einen größeren Eingriff bedeutete die Niedermetzlung Suffolks durch die Aufständigen (bei Shakespeare wird er durch einen Schiffshauptmann erschlagen); beide Szenen wurden zur Erzielung einer straffen Struktur zusammen verquickt. Bei «Heinrich VIII.» wurde versucht, den König, dessen Gesinnung sich zwischen dem 2 und 5 Akt deutlich, aber unbegründet ändert, in seiner Zwiespaltigkeit irgendwie begreiflich zu machen; die versäumte Motivierung wurde insofern nachgeholt, als die Gewissenszweifel des Königs wegen der Gültigkeit seiner ersten Ehe auf die Kinderlosigkeit der Königshehe zugespitzt wurden.

In «Richard II.» wurde mit Rücksicht auf die Einordnung des Werkes in den Gesamtzyklus der Königsdramen in der Ausarbeitung der Bolingbroke-Natur schon stark auf den späteren Heinrich IV. hingearbeitet. In «Heinrich IV.» half die Regie dramaturgisch nicht nach, um nicht ganze Szenen nachdichten zu müssen, und suchte durch blitzschnelle Aufeinanderfolge der einzelnen Bilder, durch die Fülle der Geschehnisse und Episoden für den mangelnden Zusammenhang zu entschädigen. Bei «Heinrich V.» wurden die jedem Akt vorausgehenden Chorusdeklamationen fortgelassen, um nicht den Charakter des wehevollen vaterländischen Festspiels zu sehr hervortreten zu lassen. Äußerlich wurde eine Dreiteilung vorgenommen. Vorbereitung des Kampfes, Kampfszenen, Versöhnung, die intimen komischen Auftritte auf dem Schlachtfelde waren in ein eigenes Bild zusammengezogen, das als Anhangsel des großen äußeren Vorganges gespielt wurde. Bei «Heinrich VI.» (3 Teil) konnte die Bühne im großen und ganzen dem Buche des 3. Teiles folgen; nur in der zweiten Hälfte des Dramas gestattete sie sich bedeutendere Zusammenziehungen und Striche, um die Entwicklung dreier mächtiger Gestalten: Warwicks, Margaretas und Richards zu verdeutlichen. «Richard III.» wurde ganz ungekürzt, ohne Streichung auch der scheinbar belanglosesten Szene gegeben, um durch die Aufzeigung der Beziehungen Richards zur Umwelt seine Natur voll zur Geltung zu bringen, um sie nicht durch Beschränkung auf monologische Behandlung bramarbasierend und geschwätzig wirken zu lassen.

Im einzelnen dachte die Spielleitung an folgendes: der Königsdramenzyklus sollte in seiner Gesamtheit geboten werden, jedes einzelne mußte sich also einer Gesamtheit unterordnen. Beim «König Johann» galt es schon, an «Heinrich VIII.» zu denken und irgendwie die Spieltendenzen dieses Werkes mit denen der späteren zu einer organischen Einheit zu verschmelzen. Diese Einheit mußte sich natürlich rein äußerlich in dem gewählten Rahmen ausdrücken. Ziemlich nahe lag es, die einheitliche Bühne Shakespeares in zeitgemäßer Variante heranzuziehen. Daher wurde die Shakespearesche Podiums Idee benutzt, die noch irgendwie mysterienhaft betonte Szene, um in den geteilten Spielebenen alle Szenen des Gesamtwerkes zu bieten. Schmitt ging dabei von der Überzeugung aus, daß das Werk Shakespeares wie kein anderes seitdem geeignet sei, das Theater des Mittelalters mit dem lebendigen «entfesselten» Theater der Gegenwart zu verbinden. Für die ganze Darstellung wurde ein einheitlicher Gesamttrahmen gewählt, der aber von Stück zu Stück entsprechend dem Gange der Zeit geändert wurde, um den jeweiligen Zeitcharakter zu betonen. In ihrer

Kargheit naherte sich die äußere Einrichtung dem englischen Shakespeare-Podium. Die szenische Illusion jedoch wurde nicht vermieden wie sie ja auch bei Shakespeare nur bei der Volksbühne, und zwar da nur aus Not, vermieden wurde.) Geeignete dekorative Elemente sollten jeweils insoweit «Ort der Handlung» sein, als es die Stalgebundenheit des Ganzen zuließ. Von der Einfachheit des «Königs Johann» steigern sich die Mittel bis zu dem Glanze «Heinrichs VI.» Die besondere Note der Szene in «König Johann» war ein hartes Grau-Duster, um das Primitiv-Fruhe der Zeit und ihrer Leidenschaften hervortreten zu lassen, auf eigentlichen Prunk und große Massenentfaltung wurde mit Recht verzichtet, von den auf das Unentbehrlichste beschränkten Schlachtszenen war zumeist nur ein Ausschnitt im Dämmerlichte sichtbar. In «Richard II.» kam trotz der Einfachheit der Umrisse das uppige hofische Treiben auch sinnfällig in äußerer Apparatentfaltung zur Geltung; Szenen wie der große Zweikampf oder die Abdankung in der Westminsterhalle ließen erkennen, welche Reize auch ein schlichter Bühnenrahmen hergeben kann. Für die mit der Szene des Oberrichters verschmolzene Kronungsszene in «Heinrich IV.» wurde der charakteristische, reichgemusterte Goldhintergrund der Zeit gewählt, von dem sich das Zeremoniell der feierlichen Handlung, von der Konvention befreit, abhob. In «Heinrich V.» wurden die Linien verschlungener, das Beiwerk uppiger, das dekorative Element zersetzter, der Grundton der Inszenierung war auch hier ein sattes Rot. In «Heinrich VI.» entfaltete sich der barocke Pomp in bemerkenswerter Weise; besonderer Wert gelegt wurde hier auf eine kulturtreue Farbenwahl. Mit dem alles einreißenden «Richard III.» kam wieder eine Vereinfachung der Szene; als neues Element aber wurden gegenüber der verkröpften Gotik die Früh-elemente der Renaissance eingeführt, wurde überall der Tudorbogen in seiner charakteristischen Gestaltung zugrunde gelegt. Im Bühnenbild «Heinrichs VIII.» lebte die englische Hochrenaissance farbenreich und uppig auf, besonders die mit allem katholischen Zeremoniell ausgeführte Taufe war von pomphaftem Gepränge; diese Konzession an eine gewisse Schaulust leitet ihre Berechtigung vom Charakter des Festspieles ab. In einzelem griff Schmitt mit seinem Helfer, dem Bühnenbildner Johannes Schroder, auf die primitive Malerei der alten Miniaturbilder zurück, auch auf die Initialmalerei, wie die kostliche Echtheit der Schnitte. Für «Heinrich IV.» lehnte er sich vielfach an die Bilder alter Meister an, er zog für die Kämpfe die Miniaturen der alten Handschriften heran, er erstrebte für die Huldigung vor dem König einen altmeisterlichen Eindruck. Auch in «Heinrich V.» wurde aus kulturhistorischen Quellen aller Art geschöpft, in den Hofszenen wurden Erinnerungen an alte Meister wach, in den Kampfbildern die aus Holzschnitten stammende merkwürdige Phantastik des mittelalterlichen Krieges. Bilder, Stiche, Chroniken der Zeit waren Vorbilder für die vielen kulturgeschichtlich interessanten Einzelheiten in «Heinrich VI.» Der Ausblick auf das alte London in «Richard III.» wurde nach bekannten Stichen hergestellt, ebenso die Toweransicht und die Innenräume; natürlich war hier nicht an eine historische Kopie gedacht, sondern an eine Durcharbeitung des historischen Vorwandes mit den Mitteln neuzeitlicher Stiltendenz.

Vom Kostum gilt dasselbe wie von der dekorativen Einrichtung. Abgesehen von dem Vorspiel «Johann» und dem Nachspiel «Heinrich VIII.» die kostümlich von den zusammenhängenden Historien zu trennen sind, zeigte das Kostum von «Richard II.» bis zu «Richard III.» fließende Übergänge. Für «Richard II.» war das große burgundische Hofkleid gewählt, das sich für «Heinrich IV.» zu dem faltenreichen, halblangen Hofkleid verändert, in «Heinrich V.» und «Heinrich VI.» sich durch immer reichere Ausgestaltung, namentlich durch den übertriebenen Zottelbesatz, zu volliger Dekadenz verirrt, um sich dann in der charakteristischen Frührenaissance-Tracht «Richards III.» wieder gesunderen Tendenzen zu nähern. Für die beiden Outsider-Werke war die Lösung einfach: im «Johann» dominierte das großgemusterte, romanisch-normannische Kleid, in «Heinrich VIII.» die reiche Holbeinsche Hochrenaissancetracht.

So sehr die Bochumer Bühne dramaturgisch auf die Bühnenmäßigkeit der einzelnen Werke Rücksicht nahm, so konnte sie sich doch nicht dazu entschließen, ohne logischen Zwang nach üblicher Stadttheatermanier Bilder aller Art zu einem sogenannten Akt zusammenzufassen und damit die so prachtvolle und eigenartige Shakespearesche Struktur des Dramas künstlich zum Aktbau Schillers zu verzerren. Somit mußte innerhalb der einzelnen Dramen häufig genug ein 20- bis 30maliger Szenenwechsel bewältigt werden, ohne daß eine wirkliche Pause notwendig wurde. Um diese Szenen-Übergänge zu vermitteln, griff die Bochumer Bühnenleitung zu einer charakteristischen musikalischen Untermalung, bediente sich dann aber noch in weit größerem Ausmaße der Musik sowie der musikalischen Illustration, einschließlich der Wirkungen von Fernchören und Sprechchören als Stimmungsfaktor. Damit tat sie durchaus nichts, was dem Sinne des Dichters entgegen ist. Shakespeares Drama kannte musikalische Unterstützung in jeder Form. Von dem beliebten Trompetenstoß an, der den König ankündigt, gab es Zeremonialmusik aller Art, sowie reine Stimmungsmusik (Tod Heinrichs IV., Richards Angstraume usw.). Daß sich diese Musik der Handlung und der Haltung des Ganzen unterordnete, blieb natürlich Gewissenssache. Die umfangreiche Bühnenmusik, welche der Bochumer Komponist und Schauspielkapellmeister Emil Peeters zu den Königsdramen komponiert hatte, entsprach durchaus der Bühnenmusik, wie sie in elisabethanischer Zeit reichhaltig verwendet wurde. Wie die spätgotische Zeit sich auszeichnet durch eine Reichhaltigkeit der Formenwelt, die auch in den Königsdramen in Erscheinung tritt durch die große Zahl von Einzelhandlungen, durch starke Kontrastwirkung, durch mannigfaltiges Auftreten von Vertretern verschiedener Nationalitäten, getragen und zusammengehalten vom Gedanken der inneren Spannung jener bewegten Zeit, so zeigte auch die Musik von Peeters in der Fülle der Motive und der unendlichen Modulationsfähigkeit durchaus gotischen Charakter. Eine Steigerung konnte im Verlaufe der Abende auf natürliche Weise dadurch erzielt werden, daß die frühgotische Zeit der Könige Johann, Richard II. und Heinrich IV. musikalisch durch das vorherrschende Fanfarenmotiv gekennzeichnet wurde, während in den Spielen von Heinrich VI. und Richard III. sich die Musik immer mehr ins Sinfonische erweiterte und damit teilweise Spiegelung seelischer Bewegung wurde. Dem

ausgesprochenen Renaissancecharakter Heinrichs VIII entsprach in der Folge die Erweiterung der bisher verwandten Bläserklangfarbe durch Streicher und Oboen, deren Ausdrucksmöglichkeit dem Streicherklang nahe verwandt ist. Das psychologische Moment trat zugunsten des stark repräsentativen Gepräges dieses letzten der Königsdramen zurück.

Mußte sich die Absicht, den Königsdramen-Zyklus zu szenischer Lösung zu bringen, schon in der äußeren Zurüstung ausdrücken, so war es natürlich ebenso wichtig, ihn innerlich zusammenzufassen. Hier glaubte Schmitt Shakespeares Idee am besten zu verwirklichen, wenn er den Gedanken des Herrschers als des berufenen Führers in jener tiefgrundigen Beleuchtung zu verwirklichen trachtete, die Shakespeare ihm verlieh. Über den brutalen Eroberer Johann (Auffassung des Königstums als Machtbesitz schlechthin) fuhr der Weg über den schongeistigen Despoten Richard II. (Königtum abwechselnd als ästhetische Spielerei und als reines Gottesgnadentum gesehen) weiter über den strengen Pflichtmenschen und beamtenhaft bedingten Heinrich IV. (Königtum in der oft ironischen Beleuchtung demokratischer Kompromisse) zu dem Shakespeareschen Königsideal Heinrich V. (Volkskönigtum in höchster Vollendung. Einheit von Herrscher und Volk), nach dieser ersten Linie setzt eine neue Linie ein: Verfall des Geschaffenen unter Heinrich VI. (Königtum als Zwang für eine private Natur, Hamlet-Auffassung des Königstums) und Wiederaufbau durch Zerstörung in Richard III. (Königtum als Revolution, napoleonische Selbstbetonung gegenüber dem Dienst am Volke Heinrichs V, aber Selbstbetonung im Dienste eines höheren kosmischen Willens). «Heinrich VIII» endlich als Nachspiel zeigt (nach Shakespearescher Auffassung) das Königtum als eine gefestigte Institution, die von dem zufälligen Vertreter ganzlich unabhängig ist (moderne Repräsentationsauffassung des Königs).

Zur Verwirklichung dieses Gedankens mußten zunächst die jeweiligen Königsnaturen sorgfältig herausgearbeitet werden, mußten sie mit all ihren Freunden und Feinden charakteristisch gefärbt und getönt, mußten endlich die sie kennzeichnenden Atmosphären getroffen werden. Dieser Gedanke wurde sowohl in den Soloszenen wie in den riesigen Ensembleszenen und in den Massenauftritten durchgesetzt. Heuser war ein dämonisch getriebener Johann, Busch ein psychologisch fein angelegter Richard II., Heinrichs ein stark verinnerlichter Heinrich IV, Kurz ein Heinrich V. von heldischem Format, Landauer ein Heinrich VI. von hamletartigem Gepräge, Meinecke ein stahlharter, scharf profilierter Richard III., während Beilke als Heinrich VIII. die Synthese aus Pharisäertum und Vaterglück nicht ganz zustande brachte. Aus der Schar der Nicht-Könige ragte Orth heraus als ein bissiger, eherner, suggestiver Clifford, aus der Schar der Frauen Adele Schonfeld; sie lieb der Margareta die unheimliche Größe der Ahnfrau und war als Katharina groß in leidverklärter Würde. Wie Schmitt Atmosphäre zu schaffen versteht, zeigte sich vor allem in «Heinrich VI» (3. Teil); die Greuel, die Shakespeare hier als Chronist einer entmenschten Zeit vorführt, erschienen so naturnotwendig wie das große Morden am Ende des Nibelungenhades, die Untaten, die alle auf der Bühne mit brutaler Wirklichkeit sichtbar wurden, ergaben sich mit Not-

wendigkeit aus dem Wesen und den Leidenschaften der auftretenden Personen; die naive kunstlos einfache Szene, wo der Sohn über der Leiche des Vaters, der Vater über der Leiche des Sohnes jammert und der König seinen noch größeren Jammer über den Bruderkrieg mitleidheischend hinausklagt, erschien als ein knappes symbolstarkes Augenblicksbild von der ganzen Furchtbarkeit der Zeit und wirkte trotz der Schlichtheit der Linienführung mit geradezu monumentaler Kraft. In «Richard III» wurde die ganze Atmosphäre des alten London geschaffen, die Welt der Bischöfe und Aldermannen, die Welt der Mönche und Gelehrten, die Welt der Mörder und Henker, die Atmosphäre der Geister- und Traumerscheinungen, welche letztere übrigens ganz im Geiste Shakespeares, wenn auch mit den Mitteln der heutigen Bühne, als Sinneseindruck sichtbar gemacht wurden. Von den Einzelszenen wirkten mehrere als Stimmungsbilder stark nach: das kurze Lebewohl des verbannten Norfolk an Richard II, der sterbende Heinrich IV. mit der abgelegten Krone auf dem Bett, die in die Verbannung ziehende Herzogin von York, Richard II als gebrochener, leidender Mensch in der Westminsterhalle, die vertiefte Szene des 4. Aktes in «Heinrich V», wo der König über den Gotzen Pomp philosophiert, der Werbeauftritt in demselben Drama mit seinem feinen Humor und manche andere Szenen Einprägsam waren auch die Massen- und Schlachten-szenen: grandios war der Aufbruch Richards III in die Entscheidungsschlacht mitten im Chaos der tobenden Kriegsbegeisterung, eindruckstark und überzeugend das im graudammernden Hintergrund sich abspielende Nahkampfgetümmel in «Heinrich IV» (1. Teil), imposant das Huldigungsbild am Schluß des 2. Teiles mit seiner unerhörten, freilich etwas ans Opernhafte streifenden Prachtentfaltung. Natürlich wurden gewisse charakteristische Stilgepflogenheiten durch den ganzen Zyklus beibehalten. Die posierten Prozessionen, die weihrauchumwehten Aufzüge, das hofische Zeremoniell mit Schwerterrecken und dergleichen, die malerisch angeordneten Gruppen schienen sich zu wiederholen, aber dem aufmerksamen Beobachter entging es nicht, daß jede dieser Szenen eine eigene Note hatte, daß insbesondere zwischen dem primitiven rauhen Zeremoniell König Johanns, zwischen der hofischen Gepflegtheit Richards II, zwischen dem entwickelten Formgefühl des Renaissancehofes Heinrichs VIII doch recht charakteristische Unterschiede walten. Um die Thronsale immer erneut auszustatten und zu füllen, daß das Auge nie ermudet und die Bühne immer «räumlich» wirkt, dazu bedarf es eines Inszenators von ungewöhnlichem Geschmack und Phantasie Reichum. Als Regisseur ist Schmitt aber weniger mit Humor als mit Phantasie begabt; das erwiesen die komischen Szenen, die fast durchweg etwas forciert anmuteten und streckenweise sogar ins Groteske umgebogen waren; das erwiesen die extravagante Aufmachung von Falstoffs Komplizen, die bizarre Banditenszene, die menschenunähnlichen Typen der Londoner Bürgerwelt, die absurde Vielfältigkeit des Falstaffschen Frühstückes, die drastische Aufmachung des Trauerzuges. Und dem Darsteller des Falstaff fehlte nicht nur das für die Rolle erforderliche äußerliche Format, sondern auch der von innen quellende warme Humor. Bei allen Darstellern, auch bei dem Träger der kleinsten Rolle, war die feste, alles unter seinen Willen zwingende

Hand des Regisseurs spürbar. Das Bochumer Schauspielpersonal ist ein Ensemble ohne Stars, und kein einziger fremder Gast wurde als Mitspieler herangezogen. Die Durchdisziplinierung des Ensembles durch Schmitts starkes Temperament ließ keinen toten Augenblick aufkommen, andererseits erschien manches zu gekonnt und zu gedreht. Besonders die ruckartigen Gruppengesten, die aber eine Art historische Berechtigung haben, wenn man bedenkt, daß in der elisabethanischen Zeit die Schauspielergarde stark bewegt war.

Was dem Bochumer Königsdramenzyklus die besondere Note verlieh, war die Verbindung mit der außerordentlichen Tagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Das hieß natürlich nichts anderes, als daß gegenwärtiges Theater und gegenwärtige Wissenschaft sich in freundschaftlichem Zusammenwirken stützen und ergänzen wollten. Allzulange sind die wissenschaftliche Ausdeutung Shakespeares und die praktische Ausdeutung durch die Bühne getrennte Wege gegangen. Namhafte deutsche Shakespeare-Kenner nahmen in Bochum Stellung zu den verschiedensten wissenschaftlichen und künstlerischen Problemen der Shakespeare-Forschung. Keller (Münster) würdigte die Königsdramen nach ihrer geschichtlichen, nationalen und ästhetisch-literarischen Bedeutung, als das Grundmotiv der Königsdramen bezeichnete er «das Schicksal einer Krone, auf der der Fluch der Usurpation liegt»; insbesondere entwarf er ein fesselndes Bild von dem ausgeprägten Renaissance-Charakter «Richards III.» und schloß seine Ausführungen mit warmen Dankesworten an den Intendanten, der mit der Aufführung des Gesamtzyklus, über Dingelstedt hinausgehend, den Traum Schillers restlos erfüllt habe. Gundolf (Heidelberg) erörterte an «Richard II.» das Problem «Staat und Tragödie»; er nannte diesen obersten Schauspieler Englands im Fürstenkleide einen Dichter fehl am Orte; aber einen verfehlten Dichter, der sich von seinem universalen Schöpfer Shakespeare wesentlich unterschied durch die monomanische Selbstbespiegelung, die ihn zum Sturze brachte. Hecht (Göttingen) schilderte an der Hand von Lichtbildern die Entwicklung des englischen Bühnenwesens von der Gründung des ersten englischen Bühnenhauses an und mahnte, die Shakespeare-Bühne wieder auferstehen zu lassen, nicht im Material, sondern im Geiste des großen Dramatikers, seine Ideen zu erfüllen mit den Farben und dem Licht, der Hohen- und der Tiefengliederung moderner Ausdruckskunst. Auch der Vortrag von Förster (München) über «Shakespeares England» wurde belebt durch die Anschaulichkeit des Lichtbildes; als Charakteristikum der Architektonik bei allen gezeigten Bauten bezeichnete er die gewollte Buntheit des Ausdrucks, die erstrebte Belebung der Fläche durch vermehrte und gekreuzte Linienführung, eine Bewegtheit der Form durch eine fast unruhige Stilmischung von Spätgotik und Renaissancegeschmack, eine Kunst, ganz auf das Dynamische eingestellt und voll von Kontrasten, die auf Shakespeare einen gewaltigen Eindruck machen mußte. Schick (München) sprach über «Shakespeares Genie», seine Genialität in der Auswahl der Stoffe wie in der Bearbeitung, seine unerschöpfliche Phantasie und die Bildhaftigkeit seiner Sprache. Außer den Vorträgen wurden bei den festlichen Veranstaltungen noch manche Reden gehalten, aus denen einiges doch festgehalten zu werden verdient: der

Wunsch Mrs Flowers, der Gattin des Bürgermeisters von Stratford, daß Shakespeare ein Bote des Friedens zwischen dem deutschen und englischen Volke sein möge, der Protest des Bochumer Oberbürgermeisters gegen Berlin, das jahrzehntelang aus dem Industriegebiet alles für die kulturellen Zwecke anderer Gegenden Deutschlands herausgeholt habe, und es geistig sich selbst überlasse, das Loblied des amerikanischen Botschafters auf die hohe Kultur des deutschen Volkes, die Mahnung eines jungen Vertreters der Theaterwissenschaft, diese Woche dem kulturellen Gewissen späterer Geschlechter zu uberantworten Wenn diese Mahnung Erfüllung findet, dann hat diese Deutsche Shakespeare-Woche ihren schönsten Zweck erreicht

Karl Arns.

Shakespeare-Vorstellungen in Berlin 1926/27.

Wenn den Berliner Bühnenzuständen des letzten Winters symbolische Bedeutung für die Zukunft unseres Theaters innewohnt, so können wir uns auf einen Spielplan ohne Klassiker gefaßt machen Denn in Wahrheit hat keine einzige Berliner Privatbühne in der vergangenen Saison die Aufführung eines klassischen Werkes gewagt Nur das Staatstheater und die Volksbühne haben sich und ihren Zuschauern eine derartige Leistung zugemutet

So hat denn auch nur das Staatstheater in diesem Zeitraum Shakespeare-Darbietungen aufzuweisen. Zwei Abende zogen mit Recht die Aufmerksamkeit auf sich. «Hamlet» in Leopold Jeßners Inszenierung, «Maß für Maß», von Jurgen Fehlings Regiekunst betreut.

Für unsere Zustände ist es kennzeichnend, daß das Interesse an der Hamlet-Aufführung des Staatstheaters von parteipolitischen Tendenzen bestimmt wurde In Wahrheit hatte Jeßner wohl zunächst nicht, wie etwa der junge Revolutionär Erwin Piscator, versucht, Shakespeare der Propaganda für eine moderne Parteipolitik dienstbar zu machen Aber er ist allerdings als Sohn seiner Zeit, als Bürger unseres Jahrhunderts an die Dichtung herangetreten

Gegen seine Inszenierung konnte gerade ein Shakespeare-Freund ein ganzes Buch voller Einwände schreiben Aber wichtiger als Beschwerden scheint das Zugeständnis, daß diese Aufführung eine ungewöhnliche Erregung im Zuschauer angezündet hat Jeßners Feinde suchten ihn mit dem Vorwurf abzutun, daß er sich nur von der Sucht nach dem Neuen, Verbluffenden hatte leiten lassen. Der Kenner der Hamlet-Tradition auf deutschen Bühnen bestaunt indessen, daß es ihm überhaupt gelungen ist, auf diesem abgetretenen Wege noch etwas Neues zu finden. Er hat nämlich einen Faktor der Tragödie entdeckt, den bisher noch niemand (außer einem moskowitischen Vorgänger der jüngsten Zeit) beachtet hat: den königlich dänischen Hof. In seiner Hamlet-Welt bedeuten diese Kammerherren, Hofdamen, Schranzen und Adjutanten einen wichtigen Gegenspieler. Aber selbst Jeßners Todfeind kann nicht behaupten, daß dadurch die Aufmerksamkeit auf ein der Dichtung fremdes Element gelenkt werde. Denn was anders ist die Hamlet-Tragödie als der Zusammenprall eines jungen Idealisten mit der Welt,

als die Enttauschung eines Geistesmenschen durch die Zweckgeschöpfe? Die Welt kann also getrost einen Hauptspieler in diesem Kampf stellen.

Wie jeder Spielleiter das Recht hat, ein wichtiges Schlagwort herauszugreifen, so betont Jeßner Hamlets Vers «Scheint, gnadige Frau? Nein, ist, mir gilt kein Schein» Sein Prinz als der Mann des Seins steht gegen eine Welt des Scheins, und welche Menschenschicht kann den Schein ernster nehmen als die Hofleute?

Der Hofmarschall Polonius allein als Repräsentant dieser Menschheit genügt Jeßners Phantasie nicht. Ein Gewimmel und Gekribbel muß es sein. Es gipfelt in der szenischen Hauptüberraschung des Abends, in der Szene, da die Komodianten ihr entlarvendes Drama in einem richtigen Hoftheater aufführen. Zunächst unterweist der Prinz vor dem Vorhang die Schauspieler. Wenn die Leinwand sich teilt, so wird ein Barocktheater sichtbar, mit Parkett und Rängen für die Hoflinge, mit einer grell beleuchteten Mittelloge für das Königspaar. Von diesem exponierten Platze aus unterbricht der Monarch das Spiel, indem er sich erhebt. Ein Moment des Tumults, ein Durcheinanderlaufen aufgeregter Zuschauer von einer unerhörtten Wucht des Eindrucks.

Aber die Rolle des Gegenspielers, des Hofes, ist damit nicht ausgespielt. Denn die Rebellion des Laertes gegen König Claudius wird zu einer breit ausgemalten Episode. Vorher krochen die Offiziere vor den Majestaten in Ehrfurcht. Jetzt schlendern sie ihnen dreist, die Hände in den Taschen, entgegen, und Laertes kommandiert eine Militärrevolte, wie sie uns so oft aus Athen oder Lissabon beschrieben wird. Nach der Fechtscene kribbelt der Ameisenhaufen aufs neue wieder. Laertes läuft das Hofgesinde hirnlos, instinktilos durcheinander, Lemuren, Gespenster, aber keine Menschen.

Ohne Zweifel hat ein Parteimann diese Szene auf die Bühne gestellt. Ein Königshof, gesehen von einem Sozialisten. Shakespeare hat dagegen kaum etwas anzuwenden, so wenig es auch etwa angeht, den Schöpfer des «Coriolan» ins demokratische Parteibuch einzuschreiben.

Dagegen wurde er sicherlich gegen Jeßners Fortinbras Einspruch erheben. Denn bei Shakespeare hebt sich diese frische, unverbrauchte Gestalt eines Frontsoldaten scharf vom Geiste der Etappe ab. Bei Jeßner aber wird Norwegens Feldherr zu einem schnarrenden Gardeleutnant degradiert.

Exzesse dieser Art zeigen warnend die Gefahr, der sich ein inszenierender Parteimann aussetzt. Aber sie rauben dem neuen Faktor des Spiels, dem Hof, nichts von seiner überraschenden Wirkung.

Eine vielleicht absichtlich geschürte Hetze gegen diese Vorstellung wollte in einem allerdings seltsamen Körpergebrechen des Königs Claudius eine Anspielung auf den letzten Träger der deutschen Kaiserkrone sehen. Der Regisseur hat sich öffentlich gegen diese Mißdeutung seiner Absichten gewehrt und seine Unschuld betont. Der ganze Streit mag von außen in die Domäne des Theaters hineingetragen worden sein. Aber es gehört schon Shakespeares Gewalt dazu, um nach so viel Jahrhunderten überhaupt noch den Herd für ein Feuer dieser Art darzubieten.

Daß die Funken aufs Publikum übersprangen, lehrte der lange nachhallende Publikumserfolg, ein Erfolg für Kortners Prinzen, für Paul

Bildts unubertrefflichen Polonius, für Aribert Waschers König und für das Experiment, die Rolle der Ophelia mit einer Dame vom Kabarett, mit Blandine Ebingers entwicklungsfähiger Un-naivität zu besetzen

*

Erst an der Pforte des Hochsommers durfte Jürgen Fehling sein «Maß für Maß» im Staatstheater vorführen. Eine Aufführung voll hoher Verdienste, würdig, in der Mitte der Spielzeit das Schwergewicht des Repertoires zu bilden.

Denn dieser ausgezeichnete Komodienregisseur Jürgen Fehling hat gezeigt, daß er das bitterste aller Lustspiele mit gleicher Kunst durchdringen kann wie Shakespeares Schwanke. In diesem Spielleiter tönt es von geheimer Musik. Er findet mühelos die Melodie, die in «Maß für Maß» Tragik und Übermut ausgleicht, er weiß die Phantasie über das zeitgebundene Wort hinaus zu den Fragen der Zukunft schwingen zu lassen.

Wie Jeßner Hamlets Wort vom Schein in den Vordergrund stellt, so hat Fehling die große Rede des Herzogs an den Verurteilten in der Zelle zum Kernstück gewählt. Jene gewaltige Rede vom Menschen, der nur ein Narr des Todes ist, der nicht edel, nicht tapfer, nicht glücklich, nicht reich, nicht froh werden kann. «Was bleibt nun noch, das man ein Leben nennt?»

Dieses Leitmotiv zeigt Fehling den Weg, damit er seine Herzoge und Nonnen ohne Mißklang mit jener Unterwelt zusammenprallen lassen kann, wie sie die Bordelle ausspeien. Mit einem Mute, der vor dem Kriege auf den Brettern des preußischen Staatstheaters unerhört gewesen wäre, mildert Fehling kein Wort dieses derbsten aller Shakespeare-Texte. Er braucht es nicht, weil sein Geschmack keine Gefahr läuft, aus dem Derben ins Plumpe zu gleiten. Seine Kuppelmutter (Elsa Wagner) wandelt in einer erzwungenen Ehrbarkeit über die Szene, und wenn die Obrigkeit sie anpackt, so fällt die Maske desto wirksamer von einer strampelnden Plebejerin. Wiener Lokalkolorit, wie es Erich Ziegel einmal in einem Hamburger Bühnenexperiment diesem Drama zumutete, hat Fehling nur in dem Tiroler Kostüm des Bierzapfers Pompejus (Albert Florath) angedeutet. Mit Recht, denn in Wahrheit hat Shakespeare schwerlich viel Unterschiede zwischen Orten mit den Namen Vienna und Ravenna gemacht, lauter Städte einer von Vollblutbriten bewohnten Fremde. Die Unterwelt aus der Bordellsphäre gipfelt in dem Wüstling Lucio, der in Paul Bildts Gestalt, von Unheimlichkeit umwittert, als ein penetranter Schmarotzer von grenzenloser Dreistigkeit auf der Bühne stand, mit eleganten Formen und klebrigen Gesinnungen, eine Vorstudie zum Mephisto.

Die Gegenspieler der Oberwelt trafen ihre Melodie ebenso wirksam: Karl Eberts Herzog in seinem eindringlichen, von Fürstenwürde beschwungenen Ernst, Gerda Müller, gesammelt in der Macht ihres Fraueninstinkts, Erwin Fabers Angelo, kein Tyrann, sondern nur ein Mensch in der Angst des Herzens, ein Flüchtling vor seinem Schicksal.

Dr. Monty Jacobs.

Shakespeare auf der Wiener Bühne. Hamlet im modernen Kleid.

(Aufführung im Deutschen Volkstheater, Wien, April 1926)

Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinanderzusetzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat.

Lessing, Hamburgische Dramaturgie

Künstlerisch genommen, wurde es sich nicht lohnen, über das sensationelle Experiment, über das schon zu viel geredet worden, noch Worte zu machen. Aber als Regieversuch, der allerdings eher auf eine Probierbühne für Spielleiter gehörte als vors Publikum, war dieser «Hamlet» nicht ungeeignet nachdenklich zu stimmen über mancherlei, was unserer Bühne nottut. Das unmittelbare Ergebnis konnte nicht anders als negativ ausfallen: die Modernisierung hat gezeigt, wie man es nicht machen darf.

Die berühmte Schauspielerin Clairon sagt in ihren (durchaus nicht veralteten) Memoiren und Kunstbetrachtungen. *Si vous voulez me prouver du talent, élevez vous jusqu'au personnage que vous représentez, en le faisant descendre jusqu'à vous, vous ne prouvez que votre ignorance*¹⁾

Mr. H. K. Ayliff, Spielleiter der *Birmingham Repertory Players*, hat dieses Wort offenbar nicht beherzigt. Sowohl die Londoner Vorstellung im *Kingsway Theatre*²⁾ als die Wiener sind von ihm auf die Bretter gestellt worden. Um so charakteristischer ist es für das Verhältnis des deutschen und des englischen Publikums zu Shakespeare, daß trotz vorhergegangener reichlicher Reklame und trotz des vorbildlichen Londoner Erfolges die Aufnahme in Wien kuhl war. Man sah den Grund und Zweck der Modernisierung nicht recht ein. Da man des alten Shakespeare keineswegs überdrüssig ist, fehlte die Veranlassung, ihn zu «aktualisieren», und da der «Hamlet» nicht abgespielt scheint, fand man es überflüssig, ihn auf Glanz frisch aufzubügeln.

Anders stellt sich der Fall für den Theoretiker, der das jahrzehntelange, immer noch unentschiedene Ringen der Bühne — und vor allem der tragischen Bühne — nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten kennt. Die alten sind verbraucht, die richtigen wollen sich nicht einstellen. Was man Ende des 19. Jahrhunderts unter «Illusionsbühne» verstand — größtmögliche Echtheit und Fülle des Details, um Zeit und Ort des Vorgangs denkbar täuschend vor Augen zu bringen (Meininger, Schlenethersche Inszenierung am Burgtheater) — ist längst in die Rumpelkammer verwiesen. Zeit- und Lokalkolorit mit all dem Krimskrams, den es notwendig macht, mit all der Starrheit und Pedanterie der «historischen Treue» haben sich überlebt. Schon Otto Ludwig fand das Problem der Schauspielkunst in der Geschicklichkeit, «ein Substrat zu geben», gewissermaßen die Quintessenz des Wirk-

¹⁾ *Memoires de Hypolite Clairon et Reflexions sur l'art dramatique*, 1798.

²⁾ Vgl. den Bericht im Sh.-Jb. 61, 158.

hen in einen durch Zusammenpressen markantester Züge verstärkten symbolischen Eindruck zu ballen. Das worauf es beim Theater am allerwenigsten ankommt, ist Naturechtheit, das, wovon es lebt, ist der Schein. Darin versehen es die Neuerer des Bühnenstils am meisten: sie zerstören häufig den Schein, während sie nur dem Haschen nach einem falschen Naturalismus auf den Leib rücken wollen. Wie so manche Revolution mit Königsmord einsetzt, so hat die der Bühne mit einem illusionsmörderischen Anarchismus begonnen. Der rechte Weg wird erst gefunden sein, wenn alle Mittel und Wege der Inszenierungskunst dahin zielen, die Illusionskraft, die die Lebensstärke des Schauspiels bildet, auf den höchsten Gipfel zu steigern. Das aber ist nur dann möglich, wenn Dichter und Spielleiter und Schauspieler an einem Strang ziehen, wenn zwischen Wort und Geste, Wort und Bild keine Inkongruenz bleibt, kein Mißton, kein Vordringen des Nebensächlichen, keine Lucke, die den Zuschauer aus dem Traum reißt. Denn nur, wenn er bei unzersplitterter Aufmerksamkeit erhalten wird, kommt er auf seine Rechnung und geht befriedigt nach Hause.

Der modernisierte «Hamlet» tut nun alles, um der Sammlung entgegenzuarbeiten. Er macht den naiven Zuseher verwirrt, den kritischen ärgerlich. Von dem gewöhnlichen Schauplatz mit seiner Poesie des halb Mythologisch-Mystischen, vom Wikingerhoflager, das unserer Phantasie so reichlichen Spielraum für Heldengroße ließ, werden wir an den heutigen dänischen Königshof versetzt. Der moderne Mensch, auch wenn er nicht in Hofkreisen verkehrt, auch wenn ihm bekannt ist, daß es am nordischen Hof schlicht und prunklos hergeht, weiß immerhin genug von Hofetikette und Königsschlossern, um gewisse unabwiesbare Anforderungen an das Bühnenbild zu stellen, deren Außerachtlassung ihn aus der Stimmung bringt. Das belastet die Ausstattung mehr als die alte «Illusionsbühne». Und selbst wenn sie Trumpf ausspielt und Raumlichkeiten und Figuranten hinstellt, die dem Begriff des Hofzeremoniells entsprechen — wie soll sie sich mit dem Text abfinden? An welchem modernen Hof geht Hoch und Niedrig mir nichts, dir nichts, bei den Fürstlichkeiten aus und ein? An welchem Hof duzt sich alles?

Mr. Ayliff schafft einen Ausweg: er konstruiert eine Stilbühne, die ebensogut Kerker als Hofgemach sein kann. Wände und Pfeiler von einem undemidierten, trostlosen Grau. Aber eben dieses Unbestimmte wirkt bei so bestimmter Ortsangabe unbefriedigend. Auch entsteht ein Zwiespalt zwischen dem Verzicht auf räumliche Ausstattung und einer marktschreierischen Pracht hypermoderner Toiletten. «Hamlet» gerät in Gefahr, zur Kleiderschau zu werden. Störte an der Örtlichkeit der Mangel die Illusion, so an der Kleidung die Überfülle des Glanzes. Jedoch ist in diesem Punkt für künftige Kostümaufführungen anzumerken, daß die wahn-sinnige Ophelia im Trauergewand ruhender anmutet und eine höhere Steigerung ihres Wesens erfährt als im gewohnten phantastischen Putz. Was den Prinzen im Jackett betrifft, so stolpert man bereits über die erste Anrede der Königin: «Wirf, guter Hamlet, ab die nächtliche Farbe». Gehen — zumal bei einem Abend-Hofzirkel — nicht alle Manner in Schwarz, auch wenn sie bei ganz guter Stimmung sind? Was soll man von einer Bühneneinrichtung denken, die aberwitzig die Aufmerksamkeit eines Hamlet-

publikums durch derlei nebensächlichste Äußerlichkeiten zerstreut? Ein treffender Zeitungsscherz faßte das Wesen der Vorstellung in die Worte: Snob oder nicht Snob, das ist hier die Frage¹⁾

Suit thy action to the word, the word to the action Wurde nur diese goldene Schauspielerregel Hamlets von seinen Erneuerern nicht gar so leichtfertig in den Wind geschlagen! Der ursprüngliche Sinn von Requisit und Geste — dem Wort gewissermaßen als Schallverstärker zu dienen — wird hier oft in sein krasses Gegenteil verkehrt. Der Mensch, dessen Gewissensqualen in den Verzweiflungsruf ausbrechen «Meine Tat ist faul, sie stinkt zum Himmel!» ist unmöglich der elegante Herr, der — offenbar im Negligé nach einer Gesellschaft — vor unseren Augen seine erregten Nerven mit einer Mischung von Whisky und Soda und vielen Zigaretten schlaffähig zu machen sucht. Die Parodie konnte hier kaum Schlimmeres, die Lachmuskeln Reizenderes tun als die «Erneuerung». Statt ernstem Eindringen in den Dichter die Wege zu bereiten, wie es die Aufgabe der Regie ist, werden Hindernisse für das Verständnis geschaffen. Dem Beobachter aber dient das Vorgehen als Beleg, daß dichterische Gestalten — sofern sie kein Flickschneider der menschlichen Natur geschaffen — sich ebensowenig aus einem Zeitalter ins andere willkürlich versetzen lassen wie lebendige, weil sie — fast noch mehr als diese — für ihre Zeit repräsentativ, weil sie waschecht in der Farbe ihrer Zeit gefärbt sind. Ihre unsterbliche Fortdauer und Bedeutung ist erst auf diese lokale und zeitliche Charakteristik gepfropft — ungefähr wie tüchtige Heimatsgesinnung die Vorbedingung eines gesunden, würdevollen Internationalismus ist.

Für die Tragödie ist das Kostüm ein Behelf der Distanzierung, etwa wie es der Kothurn den Alten war. Es wirkt als Symbol. Der Purpurmantel sagt, wo er am Platz ist, unserer Phantasie wesentlich mehr als der Frack. In diesem Sinn bedeutet die Modernisierung für den idealen Flug, den seherischen Schwung des Dramas ein Herabstimmen der Äußerungsmittel. Und das klagliche Endergebnis ist, daß schließlich die falsche Realistik — eben weil sie falsch ist — mit der Nüchternheit, bei der sie sich bescheiden will, dennoch das Auslangen nicht findet. Sie muß Bankrott ansagen, indem sie ihre Zuflucht zu allerhand kleinlichen Stimmungsbehelfen nimmt. Allemal, wenn etwas in Gang ist, wovon Horatios Weisheit sich nichts träumen läßt, ertönt, ganzlich unmotiviert, hinter der Szene eine atonale Musik (Klavier und Blasinstrumente). In einem Milieu, dessen Schlagwort konkrete, einfache Natürlichkeit ist, fragt der Zuschauer berechtigterweise nach dem Wieso? Woher? Ebenso hascht an allen pathetischen Stellen der moderne Männeranzug, dessen kahle, geschmacklose Einformigkeit störender wirkt als die phantastische Frauenkleidung der heutigen Mode, nach ein wenig Bildhaftigkeit, natürlich durch allerhand Verstöße gegen die Wirklichkeit, wie Weglassen der Kopfbedeckung, Umhängen von Manteln, offene Hemdkragen, ja offene Westen, — all das muß herhalten, wie im alten Kostümschauspiel, nur daß es dort am Platze und selbstverständlich war, während es in der Angleichung an die Realität des Alltags störend auffällt. Und welche Schwierigkeiten bereitet der Mummen-

¹⁾ Neue Freie Presse 13. April 1926.

schanz des modernen Rocks der Regie an Stellen, die sonst ihren ganz selbstverständlichen natürlichen Verlauf nahmen. Woher soll (I, 4) der Hamlet in der Jacke das Schwert nehmen, auf das er Horatio und Marcellus schworen laßt? Ausweg: er legt gerade diesmal — nur dies eine Mal! — ehe er nachts in tiefster Seelenerschütterung hinausstürzt zu einem seine Existenz aufs Spiel setzenden Erlebnis, rasch danische Offiziersuniform an. Dieser Ehrenparade für den Geist aber entspricht wieder dessen unklar gehaltene, phantastisch beleuchtete, kurz im traditionellen Gespensterstil gehaltene Erscheinung nicht. Noch dringender wird die Notwendigkeit des Schwertes für die Ermordung des Polonius. Wie hilft sich Mr. Ayliff? Er stellt in dem fast leeren Raum, in dem sich — durftig genug — sowohl die Szenen Hamlets mit dem König als mit seiner Mutter abspielen, ein Panoplium auf, von dem Hamlet das Schwert wegreißt. So charakterisiert moderne Naturalität das Schlafgemach der Königin als Rust- und Raritätenkammer. Es gibt kaum etwas, was auf der Bühne illusionszerreißender wirkte als derlei Ineinander von Primitivität und Raffinement. Der Zauber einer primitiven Kunst steht über jedem Zweifel, nicht nur die Naivität früher Entwicklungsstufen, auf denen kindliche Unbefangenheit, kindliche Glaubigkeit die Schranken des Wissens und Kannens verhüllen und vergolden. Auch in unseren Tagen der Übersattheit und Übermüdung hat man — mit Dramen, deren Ton und Tempo es verträgt — auf dekorations- und requisitenlosen Bühnen, allein mit Licht- und Farbeffekten tiefe Wirkungen erzielt. Aber das Gemisch entgegengesetzter, unverträglicher Stilrichtungen kann niemals künstlerisch fordern — am wenigsten, wenn der Spielleiter sich so völlig im Schlüssel zur Seele des Dramas vergreift. Ein «Hamlet» mit Ausschluß des Hochtragischen und Pathetischen! In der Tat, hatte Shakespeare den Beweis zu erbringen, daß ihm der Garaus nicht zu machen ist, hier wäre er erbracht.

Den Hamlet spielte in der modernen Aufmachung Moissi. Und man muß sagen, so sehr sie dem Dichter zu nahe trat, die Eigenart dieses Darstellers setzte sie in günstiges Licht. Moissi war niemals ein guter Hamlet, denn er war niemals der echte. Er traf nicht ins Schwarze des Charakters, sondern lavierte stets um den Schwerpunkt herum, der ihm unzugänglich blieb. Der Konflikt zwischen ungestumem, starkem Willen zur Tat und unzulänglicher roher Tatkraft kam nie in voller Wucht zum Ausdruck. Seinem Hamlet, knabenhaft an Leib und Seele, fehlte die große Linie. Er war nicht der vom Renaissancehumanismus angewehrte Wikingersproß, kein Vollbluttemperament, nicht der Tatmensch, der zum Melancholiker wird, weil er sich nicht ausleben kann. Sein empfindsames, nachdenkliches Wesen bestimmte ihn zur Passivität. Etwas fremdartig Gebundenes, eine Art künstlich gemachter Geistesabwesenheit verfälschte den Grundton. Er glitt wie ein Hans der Traumer von feminner Zartheit durch diese Tragodie von Urkräften. Darf man einer Zeitungsmittelung¹⁾ glauben, so hat Moissi sich ausdrücklich zu der Absicht bekannt, «Hamlet» als «das Drama der Propaganda gegen die Tat» zu spielen. Tatmenschen hatten der Welt mehr geschadet als genützt. Alle kriegerischen, kraft-

¹⁾ Neue Freie Presse, 1. Juni 1922

vollen Elemente der Dichtung mußten gedampft werden. Das Bekenntnis, dessen ästhetische oder ethische Qualifikation hier nicht in Betracht kommt, kennzeichnet in der Tat den Grundton seiner Auffassung. Dem Streben, Gefuhlsausbrüche zu mildern, Untiefen des Denkens zu verhüllen, alles Schroffe zu nivellieren, kommt nun die moderne Aufmachung wunderbar entgegen. Nicht nur durch eingreifende, in diesem Falle erleichternde Textstriche, sondern durch die verkleinernde Tendenz des Ganzen. Dieser verfälschte, dekadente Hamlet, der sich niemals auf dem Thron «hochst königlich bewährt» hatte, der an Entkraftung starbe, wenn er nicht vergiftet würde, wird im modernen Kleid glaubwürdiger und darum ergreifender als im Renaissancegewand. Gleichzeitig bringt das Konversationsstück «Hamlet» Moissis meisterhafte Gesprächstechnik zu besonderer Geltung, eine Sprechkunst, die ohne Pathos klar und tief sein und sich in aller Ungebundenheit gehen lassen kann, ohne in Platttheit zu verfallen. Einem Hamlet, der kaum mehr zu sein hat als ein vornehmer, lebenswürdiger Junge von einer gewissen interessanten Schwermut, vermag Moissi den allerfeinsten Schliff zu geben und den mustergültigen eleganten Anstand, der in leiser Rede gewaltsam zurückgedrängte Gefühle gerade nur ahnen läßt. Der gute Ton, die Wohlerzogenheit dieses Prinzen Hamlet von heute, die jede Explosion des Temperaments ausschließen, decken sich mit Moissis künstlerischer Eigenart, lieber und besser die Wehmut einer Erinnerung zu spielen als Sturm und Wetterschlag des augenblicklichen Erlebnisses, besser das asketische Abfinden der Seele mit ihrem Schicksal als ihr Aufbaumen. Es ist das Ideal eines Hamlet, der nicht stöhnt, nicht flucht, sondern lacheln, immer lacheln kann — selig verklärt, höhnisch und bitter, gleichmütig, überlegen, schmerzlich — lacheln. Als Diminutiv-Hamlet ist Moissi groß.

Helene Richter.

Ben Jonson im Burgtheater.

Die Aufführung des Volpone im Burgtheater (6. November 1926), die zugleich die deutsche Uraufführung war, verhalf dem Stück durch eine meisterhafte Darstellung zu durchschlagendem Erfolg. Entzuckende Szenenbilder von Remigius Geyling (kleine Comedia-dell'arte-Bühne in halb realistischer, halb stilisierter vornehmer Primitivität); eine Regie (Albert Heine), die nicht in der heut vielfach üblichen Taschenspieleroutine mehr durch Kunststücke als durch Kunst und mehr für sich als für das Ganze wirkt, sondern wie ein guter Kapellmeister aus vielen individuellen Leistungen ein Kunstganzes macht; jede einzelne Rolle zum Kabinettstück ausgearbeitet, Genrekunst mit der Zeichnung und den Dimensionen des Fresko — ein Juwel von einheitlicher Vortrefflichkeit, ein Sieg auf allen Linien.

Helene Richter.

Shakespeare und Ben Jonson in den bayerischen Staatstheatern.

«Das Wintermarchen». — «König Richard der Dritte»
«Volpone» nach Ben Jonson von Stefan Zweig

Die bayerischen Staatstheater haben Shakespeares «Wintermarchen» im Prinzregententheater (31. Dezember 1926) in einer grundlichen Neueinstudierung herausgebracht. Es bedeutet eine Bereicherung und höchst erfreuliche Erweiterung des Spielplanes, der an sich eine stärkere Berücksichtigung Shakespeares vertrüge. Ein neuer Regisseur hatte sich an die Arbeit gemacht, Edgar Klitsch vom Hessischen Landestheater (jetzt Intendant des Stadttheaters in Mainz), der als Gast mit Liebe und Sorgfalt die große dramatische Linie der Dichtung samt ihrem lyrischen Element herauszubringen bemüht war. Neue Bühnenbilder von Adolf Linnebach und Walter Schroter gaben Shakespeares holdstem Spiel einen vielfaltigen und bunten Rahmen — einige dieser Bilder besitzen den Reiz dieses Märchens, das in seiner Entwicklung doch den tiefen Klang der Legende erhält. Und eine wundersame Legendengestalt ist ja diese Hermione, die man eine Genoveva der Antike nennen konnte. Es ist auch hier das Genoveva-Problem so absolut dramatisch gelöst, daß man versteht, warum es nicht mehr anders gelöst werden kann — wenigstens im Drama. Das bezaubernde Werk mit all seinen anmutvollen Zügen ist seit langer Zeit nicht mehr aufgeführt worden — im Staatstheater nicht, wo es unbedingt hingehört und Anspruch darauf hat, ständig im Spielplan zu stehen. Dies hat um so mehr Aussicht zur Verwirklichung, als die Aufführung einen ganz großen, tiefen Eindruck hervorbringen konnte. Die Szenen am Königshof, im Sturm am Meeresufer und im Dorfe waren glücklich kontrastiert, lebendig, farbig und über die begleitende Musik von Hermann Zilcher hinaus tief musikalisch. Von dieser Musik, die nur in Bruchstücken verwendet wurde (sie ist, als Ganzes etwas zu umfangreich und belastend, vor Jahren für die Münchener Kammerspiele geschrieben worden) kann man schon darum nichts Wesentliches sagen, weil sie naturgemäß fragmentarisch wirkte und auch zu schwach instrumental besetzt war. Sehr schön fugte sich dafür die Bourrée aus Bachs H-Moll-Sonate im 9. Bild ein. Alfons Pape, dem Schauspielregisseur der bayerischen Staatstheater, ist sein besonderes Bemühen um die Deutlichkeit und Klarheit des gesprochenen Wortes um so mehr zu danken, als sich dadurch die Gesamtleistung bei der Aufführung des «Wintermarchens» höchst vorteilhaft von früheren Shakespeare-Aufführungen unterschied. Es ist nun einmal nicht anders: gerade das große Drama bedarf zu seiner vollendeten Wiedergabe ebenso der gut ausgebildeten und angewandten menschlichen Stimme, wie eine Meistersymphonie die vollkommene Behandlung der einzelnen Instrumente verlangt. Auch im Drama hat es Versuche gegeben, gewissermaßen durch Undeutlichkeit «atonal» zu wirken, — die Zeit scheint gottlob vorüber. Die Darsteller haben ihre ganze Kraft und Kunst eingesetzt, um das «Wintermarchen» zu dem starken Erfolg zu führen, den es gefunden hat. Annemarie Holtz war eine liebliche Hermione, der

vielleicht die Majestat, nicht aber die Holdseligkeit fehlte, mit der sie auch im letzten Bild der Erweckung ein tief musikalisches Bild gestaltete. Zu dieser Szene hatte freilich die feine Musik von Karl Goldmark besser gewirkt. Josefine Klee gab der Perdita Reiz und feine helle Farbe. Friedrich Ulmer zeigte besonders den alternden Leontes sehr plastisch und groß angelegt. Die Paulina von Emma Berndt ist sicherlich eine der glanzvollsten Rollen, die die Künstlerin absolut edel, warm, kraftig und farbig darstellt. Der Autolycus von Otto Wernicke war saftig und drastisch und berauschte sich mit einer wahren Wollust an der grotesken Linie der Gestalt. Wohlmuth spielte den alten Schafer im besten alten Stil. Ernst Barthels lieh dem Sohne lustige Torheit. So mußte sich die auch in der Stimmung und im Tempo richtig getroffene Aufführung einen ehrlichen Erfolg erringen und nach dem wunderbar transzendental abklingenden Schluß lauten Beifall ernten.

Ist das «Wintermarchen» eines der willkommensten Spiele für den Regisseur von lyrischer Phantasie, so bildet Shakespeares «König Richard der Dritte» (Neuenstudierung am Prinzregenten-Theater am 12. Februar 1927) nicht nur eine interessante und bedeutende Aufgabe, sondern — fast mehr — auch eine hohe Verantwortung. Denn es gibt in der dramatischen Weltliteratur kaum ein Werk, das wie dieses jede falsche Auffassung und jede Fehlbesetzung so rasch und gründlich rächt. Und es sei hier gleich gesagt, daß der Gast-Regisseur Richard Dornseiff vom Stadttheater in Altona sich diesen Kapitalsunden der Regie glücklich ferngehalten hat. Noch mehr: seine Leistung ist bedeutend genug, um aufs freundlichste begrüßt zu werden. Daß Dornseiff in Otto Wernicke einen blutachten Richard III. gefunden hat, konnte allerdings seine Arbeit noch eindringlicher gestalten. Um diesen Richard der genialen Verruchtheit und dämonischen Bresthaftigkeit dann aber die Figuren des Dramas zu gruppieren, ist der stärkste Beweis regietechnischen Könnens. Darum vermag man auch kein höheres Lob zu sprechen, wenn man hervorhebt, daß jeder einzelne sein Bestes gegeben, voran etwa Annemarie Holtz als die dem Allgewaltigen verfallene Anna und besonders Magda Lena, die in Bitterkeit verwurzelte, in Zorn verbrennende Margareta. Das düstere Leben des Meisterwerkes wurde zu unheimlicher Glut entfacht. Auch Josef Kainz hat diesem König Richard III. seinen Stempel unverloschbar aufgeprägt; — aber es gilt nicht zu vergleichen. Wernicke zeichnet in seiner Auffassung im Gegensatz zu anderen Darstellern den feisten Unhold und gibt ihm so eine neue und überzeugende Wucht, auch in der Erscheinung, die in der gespenstigen Beleuchtung der ersten Szene den Charakter erhält und beibehält. Glanzend die Szene an der Bahre mit Anna, nicht minder eindrucksvoll der Schluß, der tragisch emporwacht und großartig vorbereitet ist. Das Bühnenbild ist fesselnd, zumal in den Lichteffekten trifft Linnebach mit Robert Schleich Wirkungen, die an Gespenstigkeit und ängstlichem Dammerschein ihresgleichen suchen; die Szene mit den vier königlichen Frauen in grünem Licht erschien gar unheimlich und grausam. Auch die Kostüme hatten durchaus die Stimmung der Inszenierung, wenn sie sich auch nur wenig an die historische Treue hielten. Das Publikum, das schon bei der Premiere zum wesentlichsten Teil aus Angehörigen der

Besucherorganisation bestand, ist vom ersten Bild an mitgegangen und hat nach den Aktschlüssen sturmisch applaudiert. Das ist um so bemerkenswerter, als «Richard III» selten ein volkstümliches Drama gewesen ist, höchstens unter Kainz im Wiener Burgtheater, und immer die (selten voll erkannte und gekonnte) Gestalt für einen ganz großen Darsteller.

Ben Jonson, Shakespeares ehrlichster Freund und Kenner, war als Dramatiker viel glücklicher als der Gegenwart bewußt ist, trotzdem die deutsche Bühne Werke von der Lebendigkeit und Kraft seines Humors wohl brauchen konnte. «Volpone, or The Fox» hatte gewiß auch im Original Geltung und Wirkung gefunden, doch durfte der Dichter Stefan Zweig es sich wohl erlauben, die «lieblose Komödie» auf seine Weise zu bearbeiten. Es sind dadurch manche Gedankengänge Ben Jonsons verschoben worden, verändert, doch vieles wurde dadurch in unsere geistige Sphäre gerückt, unserem Gegenwartsleben angepaßt und mußte so volleren Nachhall erhalten. Die Änderungen, die Stefan Zweig vorgenommen hat, sind im wesentlichen solche der erotischen Verknüpfung. Ein stärkerer Kontrast wird zwischen der Gattin des Corvino und der Kurtisane Canina herausgearbeitet, die neuen Figuren werden wesensverwandt in das Gefüge des Werkes einbezogen. Volpone hat noch größere Wucht, der Ausgang der Komödie ist logischer. Alfons Pape hat bei dieser interessanten Arbeit (Erstaufführung am Residenztheater am 31. März 1927) die Regie selbst übernommen. Er läßt sich dabei von den Intentionen des Nachdichters leiten, ohne den Stil des Originals zu übersehen. So wurden ein hubscher venezianischer Rahmen, heitere Kostume geschaffen, zu denen Leo Pasetti die Entwürfe gezeichnet hat. Auch das musikalische Element ist von Theo Rupprecht sehr geschickt und witzig aneinandergefügt. Man könnte sich vielleicht einen scharferen, ätzenderen Volpone denken als Fritz Basil ihn uns zeigte, kaum einen wirksameren und komischeren Otto Wernicke spielt seinen Mosca als kostlichen Gegensatz, Emil Hofer gibt dem Notar Voltore wirklich etwas Geiermäßiges, und die junge und zierliche Anni Weinert spielt die törichte Colomba in hüblichem Kontrast zu der frechen Canina von Marie Wimplinger. Ein bewegtes Spiel, bewegte Bilder, Heiterkeit, übersteigert bis zur tobenden Drastik, doch im Geiste eines Ben Jonson mit kluger Beachtung des Witzes und der Pointe. «Volpone» wird ja in jedem Theater anders gegeben, weil die vollsaftige Komödie so viele Deutungen gestattet, so vielen Umdeutungen zugänglich ist. Studiert man die Figuren und das Schema in diesem Werke Ben Jonsons ganz unabhängig von der ausgezeichneten Nachdichtung, so muß man erkennen, daß Shakespeare solche «Heldinnen» wie die seines Freundes im besten Fall zur Episodenfigur gemacht hätte, daß hier Ben Jonson als Schaffender die Frau nur im Verkleinerungsspiegel sieht. Die Aufführung ist um so mehr zu loben, als sie konsequent in ihrer Drastik durchgeführt war. Es war nach einer Bemerkung von Dr. Ernst Leopold Stahl in seinem Jahresrückblick auf das bayerische Staatsschauspiel (Der neue Weg vom 16. August 1927) bei dieser Inszenierung versucht worden, «stärker als bei vorangehenden Aufführungen in anderen Städten die Idee der Tiermensch-Komödie zum Ausdruck zu bringen.

Lola Lorme (München).

Shakespeare im Weimarer Nationaltheater.

1 Der Sturm.

Zu Ehren der Shakespeare-Gesellschaft neu eingeebte, 22 April 1926

Auf dem Theaterzettel ist das in der Folio von 1623 unter den «comœdies» gedruckte Stück nach dem Vorgang der Romantiker als «Zauber-Lustspiel» in fünf Akten bezeichnet. Man hat an dieser Registrierung Anstoß genommen, doch scheint damit der Charakter des Werkes durchaus zutreffend ausgedrückt zu sein. Die Spielleitung hatte der Generalintendant Dr. Franz Ulbrich persönlich übernommen. Er folgte dabei der Überzeugung, daß das Schwergewicht der Aufführung nicht so sehr in einer in die Zaubersphäre etwa Ramunds zu entruckenden äußeren Pracht als vielmehr in einer feinfühligsten Herausarbeitung des seelischen Gehaltes der Dichtung zu suchen ist. Es gibt seit Dingelstedts erstem ernsthaften Versuche in München am 28. November 1855, den er dann mit entscheidenden Veränderungen in Weimar 1866 wiederholte¹⁾, allerlei mehr oder weniger geschickte Bearbeitungen, unter denen die des zu früh heimgegangenen Eugen Kilian vielleicht die größte Beachtung verdient, da sie die nur drei Stunden umspannende Handlung nach Tiecks Vorgang in drei Akte zerlegt, um die Vorstellung durch Aufzugspausen möglichst wenig zu unterbrechen, früher sicher ein Vorteil, der aber dank der heutigen technischen Einrichtungen des Weimarer Theaters auch bei der alten Einteilung in fünf Aufzügen erreicht wird.

Damit in engster Verbindung steht die Entscheidung über die Wahl der für einzelne Teile der Handlung so wichtigen Musik. Dingelstedt hatte in München, wo das Vorspiel ausfiel, die Taubertsche Musik gewählt; inzwischen hat Felix Weingartner 1918 eine sehr ansprechende Musik für das Darmstädter Theater geschrieben, die, wie auch in Weimar, in dem oben verdeckten Orchesterraum geheimnisvoll erklang. Die neueste, in keiner Weise aufdringliche Musik von Heinz Tiessen, die für die Weimarsche Aufführung gewählt war, beschränkt sich im wesentlichen auf das Notwendigste, ohne je der Verstandlichkeit des Schauspielers Abbruch zu tun. Für die dezente musikalische Leitung verdient Ferdinand Herz ein Wort gezennenden Dankes. Auch der choreographischen Betätigung fällt eine nicht unwesentliche Aufgabe zu, die namentlich insofern von Martha Gabler glücklich gelöst wurde, als die Tänze nicht um ihrer selbst willen da waren, sondern in engster Verbindung mit den handelnden Personen standen. Ein eigenartiges Problem bildet ferner die Aufgabe des Vorspiels für Auge und Ohr, den dem sturmgepeitschten Schiffe den Untergang drohenden Orkan mit seinen Folgen glaubhaft zu machen. Ein Appell an die Phantasie des Zuschauers genugte, um diese Glaubwürdigkeit zu erzielen. Das Schwanken des Schiffes im unsichtbaren Meere wurde durch die vom pfeifenden Winde unter Blitz und Donner bewirkte Bewegung flatternder Segel und Wimpel markiert; dazu kam der unsichere

¹⁾ Man vergleiche dazu Dingelstedts «Sämtliche Werke» Bd 10, Abt. 3, Theater, 2. Bd S. 1—98).

Gang der Passagiere auf dem Deck, wodurch die Illusion ohne technische Matzchen vervollständigt wurde. Geschmackvolle, nach Entwürfen Alf Bjorns, von Karl Fischer und Ludwig Engler gemalte Bühnenbilder und die tadellos fungierende technische Einrichtung unseres genialen Maschinen-direktors Anton Dauer bildeten die letzte Vorbedingung für das Gelingen einer ganz ausgezeichneten Aufführung. Der märchenhafte Zauber, wie das Element der realistischen Nüchternheit mit ihrem burlesken Gepräge beide Welten kamen zu ihrem Rechte. Für die zweckmäßige Besetzung der Hauptrollen fehlte es nicht an berufenen Kräften. Der angeborenen Hoheit wie der verzeihenden Großmut Prosperos wußte Karl Schreiner ohne jedes hohle Pathos, wie man es häufig auf englischen Bühnen antrifft, auch ohne den in England üblichen Aufputz des Magiers in der Stratfordmaske Shakespeares, glaubhaften Ausdruck zu verleihen, die Zauberkraft seines Prospero, die er in rein menschlichem Tone spricht, liegt in Mantel, Buch und Stab. Sein ihm im Grunde gern und willig dienender Luftgeist, der für alle anderen Personen des Stückes unsichtbare Ariel, war einer hochbegabten jungen Schauspielerin, Elisabeth Gerhardt, anvertraut, deren schlanke, leicht bewegliche Gestalt in Verbindung mit ausreichender sprachlicher Gewandtheit sie für diese reizvolle Aufgabe wie geschaffen erscheinen ließ. Für die vielleicht schwierigste Rolle des Stückes, den Caliban, für den die Natur kein Vorbild bietet, diese «Spottgeburt von Dreck und Feuer», die ins Dämonische erhobene Personifikation niedrigster Gemeinheit, besitzt die Weimarische Bühne einen ganz hervorragenden Darsteller, Max Brock, der in den Ausbrüchen infernalischer Wut seinem Herrn und Meister gegenüber keine Grenzen kennt, während er in dem trunkenen Kufer Stephano einen ihn aus der Abhängigkeit von Prospero zu befreien geeigneten Gott zu erblicken wähnt, dem er sich in feiger Furcht zu Füßen wirft, den er aber gegen den ihn grausam verspottenden Gewohnheitssauger Trinculo aufhetzt. Ersterer wurde von Herbert Gartner mit einer verblüffend schwerfälligen Natürlichkeit dargestellt, gegen die die kostliche Beweglichkeit des gesprachigen Trinculo, eine Meisterleistung von Wilhelm Holtz, in ergötzlicher Weise abstach. Es kann nicht verschwiegen werden, daß das Zusammenspiel dieses einzigartigen Trios den Trumpf des Abends bedeutete. Natürlich wirkte auch das in einer ihm nicht eben zuträglichem Polarität zu «Romeo und Julia» stehende Liebespaar durchaus sympathisch. Otto Graf (Ferdinand) als vornehm empfindender, aber aller dramatischer Leidenschaft fernher «frommer Knecht» und Lotte Mosbacher in der ihrem Naturell wohl nicht recht liegenden Rolle der engelsreinen Miranda. Und da auch die kleineren, wenngleich für den Gang der dürftigen Handlung nicht unwichtigen Rollen in guten Händen waren, so war der Gesamteindruck der gelungenen Vorstellung in hohem Grade erfreulich. Nur der Wunsch sei nur noch ausgesprochen: es möge in den künftigen Jahren die Pflege Shakespeares auf der Weimarischen Bühne an Umfang zunehmen und sich nicht auf die Aufführung eines einzigen Werkes des Dichters beschränken, da doch nun einmal Weimar der ständige Sitz der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist und bleiben wird.

2 Antonius und Cleopatra

Die Aufführung dieser Tragödie, die in Fr Leos Bearbeitung in Weimar zum ersten Male am 15 Januar 1870 mit Ludwig Barnay und Luise Hettstedt über die Bretter ging, dann am Shakespearetage 1889 mit Paul Brock und Hildegard Jennicke in den Hauptrollen wiederholt wurde, seitdem aber brachgelegen hat, war die diesjährige Festgabe der Generalintendanz für die Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Zugrunde lag die Übersetzung Baudissins, die neue Inszenierung hatte Dr Friedrich Sebrecht übernommen, für die technische Einrichtung sorgte die bewährte Kunst des Maschinendirektors Anton Dauer, die prächtigen Bühnenbilder hatten nach Entwürfen Alf Bjorns die Theatermaler Karl Fischer und Ludwig Engler hergestellt und die charakteristische Bühnenmusik war von Georg Winkler (jetzt Kapellmeister am Leipziger Stadttheater) komponiert worden. Der wundervolle Vortrag Fr Gundolfs über das Werk bei Gelegenheit der vorletzten Hauptversammlung unserer Gesellschaft hatte das Interesse an dem Stücke von neuem geweckt. Die Aufführung nahm drei Stunden in Anspruch, fand auch berechtigten Beifall, erlebte aber nur wenige Wiederholungen.

Der Oberspielleiter hatte mit tiefer Einfühlung in die eindrucksvoll herausgearbeiteten Gegenströmungen der beiden entgegengesetzten Kultursphären Ägypten und Rom das überlange Stück — die 38 Verwandlungen des Originals waren auf 12 reduziert worden — durch Umstellung einzelner Szenen und geringe Wortveränderungen aufs rechte Maß eines Theaterabends zusammengezogen, ohne dabei dem organischen Verlauf der Handlung Gewalt anzutun. Im Gegenteil, etwas weniger war diesmal wirklich mehr, da auf solche Weise die übersichtliche Klarheit des Verlaufs der Handlung ohne Zweifel gefordert wurde. Ihr menschlicher Inhalt gewann dabei das Übergewicht über den politischen Kern, ohne daß der wirkliche Kampf des genialen Sinnesmenschen gegen die sachliche Nüchternheit allzusehr eingeschränkt wurde. Einen Höhepunkt der Inszenierung bildete die auch symbolisch so bedeutsame Rausch- und Trunkszene an Bord der Galeere des Pompejus, die mit starker Sinnfälligkeit aufs wirksamste herausgearbeitet worden war. An leidenschaftlicher Glut der Rede fehlte es nicht, wenn dabei auch, namentlich von den Vertretern der Hauptrollen, nicht immer das wünschenswerte Maß eingehalten wurde. Solche Exaltation im Ausdruck mag zum Teil der Umstand erklären, daß sich beide Künstler, Richard Salzmann, der ausgezeichnete Chargen- und Charakterspieler der Weimarerischen Bühne, und Erika van Draaz, die Vertreterin des Fachs der Salondame, vor ungewohnte Aufgaben gestellt sahen. Um so mehr Anerkennung aber gebührt ihren Leistungen. Die «alte Nilschlange», wie Antonius einmal die Cleopatra nennt, schillerte in allen Farben; die Heuchlerin mit ihren Verführungskünsten, dem bunten, flatterhaften Lauenengeist, der lustsuchtigen Koketterie, die trotz alledem ihren römischen Wolf liebt, auch wo sie ihn verrät, all das kam in einer staunenswerten echten Verkleidung zu restlosem Ausdruck; es war eine technisch bedeutende Leistung, der allerdings an den Stellen, wo es der Dichter verlangt, die Hoheit und Würde der Königin versagt blieb. Einen ähnlichen Vorbehalt darf man wohl bei aller Anerkennung der geistig scharfen Pro-

filierung auch dem Darsteller des Antonius machen. Die überzeugende Wiedergabe des dionysischen Sinnesrausches, des exaltierten Liebhabers wurde vielleicht durch eine Indisposition der Stimme einigermaßen gehemmt; dagegen waren Szenen, wo Scharfe der Beobachtung seiner Umwelt, wie z. B. bei der Unterhaltung mit Caesar, den Ausschlag gibt, in hohem Grade gelungen. Auch sein Spiel beim Zusammenbruch nach der Seeschlacht bei Aktium war von erschütternder Eindringlichkeit, ebenso wie bei der letzten Begegnung mit Cleopatra, wo er «von so viel tausend Küssen den armen letzten auf ihre Lippen druckte» Von den Trägern der anderen mehr oder weniger bedeutungsvollen Rollen seien besonders hervorgehoben Emmy Sonnemann als resignierte Oktavia und Otto Graf als der auf realen Boden stehende Caesar, ferner Bernhard Vollmer, der als Enobarbus eine schwierige Aufgabe vortrefflich löste. Aber auch die Vertreter der übrigen Rollen seien mit Ehren genannt, so Hans Antony (Lepidus), Karl Schreiner (Pompejus), Wilhelm Holtz (Macenas), Max Brock (Menas), Bruno Boning (Agrippa), Rolf Hansen (Eros), Bruno Ferrand (Bauer) und endlich die Damen Rose Weber (Charmion) und Margarete Schulze (Iras), die Repräsentantinnen frohen Sinnengusses. So waren denn, dem großen Gegenstande angemessen, fast alle ersten Kräfte des Schauspiels aufgebieten, die, sich der Verantwortlichkeit ihrer Aufgaben voll bewußt, ihre ganze Kraft in den Dienst unseres Dichters zu stellen bemüht waren.

3 Der Kaufmann von Venedig

Die Aufführung des von Dr. Friedr. Sebrecht neu einstudierten Werkes hatte, um es gleich zu sagen, einen ungewöhnlichen Erfolg. Die neue Inszenierung war im wesentlichen auf graziose Heiterkeit gestimmt und auf die kraftstrotzende Farbenpracht der Renaissance. Befremden aber mußte die Gestaltung der Gerichtsszene erregen, wo auf dem vor der ersten Sitzreihe des Parketts erhöhten Orchesterboden der von je zwei Stühlen der Senatoren flankierte Sessel des Dogen aufgestellt war, der gleich den anderen vier Richtern dem in seiner Aussicht auf die Bühne arg beschränkten Publikum den Rücken zukehrte. Ist auch die Rolle des Dogen vornehmlich nur repräsentativ, so erfordert ihre Wiedergabe doch ausreichendes Gewicht; keineswegs aber sollte ihr Vertreter von dem Spiele der prozessierenden Gegner auf der Bühne, über die ihm doch die letzte Entscheidung zusteht, durch die Rampe getrennt sein. Von diesem sonderbaren Einfall abgesehen, trug die gelungene Aufführung den Stempel sinngemäßer kluger Arbeit. Das Zusammenspiel war flott und natürlich; die Durchführung der differenzierten Rollen gab zu ernststen Bedenken kaum irgendwelchen Anlaß. Die Titelrolle verkörperte durchaus angemessen Hans Illiger, der Typus des stolzen, vornehmen Venetianers. Otto Graf war der geborene Gentleman, voll bedenkenlosen Frohsinns im Kreise der Freunde, von weltmännischer Klugheit bei der Kastenwahl, voll banger Teilnahme für den gefährdeten Freund und von explosiver Ausgelassenheit nach der glücklichen Lösung; im ganzen eine sehr sympathische Leistung. Neben ihm konnten sich die Freunde sehen lassen, vor allem Bernhard Vollmer als Graziano, der bei aller Derbheit doch nie seine Stellung vergaß und Geschmack genug hatte, sich in der Gerichtsszene vor den

ublichen billigen Lazzi zu huten. Den sorglosen Leichtsinn Lorenzos betonte mit einem leichten Einschlag von Sentimentalität recht glücklich der begabte Ernst Rosé. Auch das komische Element der *Domestic Fools* war durch Bruno Boning (der alte Gobbo) und Herbert Gartner (Lancelot) wirksam vertreten. Den Shylock stellte Max Brock weder als Martyrer verfolgter Religion noch als groteskes Ungeheuer dar. Dank seinem künstlerischen Empfinden traf er den richtigen Ton in der ungesuchten Mischung der beiden Elemente, aus denen sich der Charakter des gemeinen geizigen Juden und unversöhnlichen Christenhassers zusammensetzt. Allen Matzchen abhold, schuf Brock den vom Dichter gezeichneten Typus des Renaissancejuden in überzeugender, sich von Anfang an steigender Darstellung, mit den Gipfelpunkten in der ersten Szene des dritten Aktes beim Zusammenbruche nach dem endgültigen Urteilspruch. Bei seinem Abgange regte sich übrigens ein nicht zu hemmendes Mitgefühl mit dem Verurteilten, wenn man auch nicht restlos die Empfindung jener schonen blassen Britin zu teilen vermochte, die, wie H. Heine erzählt, einst im Drurylane-Theater nach der Urteilsverkündung in die Worte ausbrach: «The poor man is wronged». Shylocks von boshafter Schadenfreude nicht ganz freier Geschäftsfreund, Tubal, wurde von Willy Barmann treffend gezeichnet. Auch die Gestalten der Prinzen Marocco (Carl Schreiner) und Artagon (Wilhelm Holtz) trugen charakteristisches Gepräge, frei von jeder Übertreibung. Für die Frauenrollen waren gleichfalls geeignete Kräfte vorhanden, wenn man auch an der lebenswürdigen Vertreterin der Porzia, der Repräsentantin heiterer Glückseligkeit (Enka van Draaz) zuweilen die Höheit des überlegenen Weibes, zu der sie ihr Rang verpflichtet, etwas vermissen mochte. Vollkommen gelang ihr dagegen die Betonung des ungezwungenen Humors und der weiblichen Schalkheit, worin mit ihr die reizende Darstellerin der Nerissa (Margarete Schulze) erfolgreich wetteiferte. Im Gegensatz zu diesen lebensprühenden Mädchengestalten stand die leichtfertige, in ihrer Liebe skrupellos aufgehende Jessika von Rose Weber, ein schmuckes Kind, um dessen Verlust der Jude begreiflicherweise schmerzlich zu jammern vollen Anlaß hatte. Daß bei solcher Besetzung der tragenden Rollen das Stück ungezählte Male wiederholt wurde, bis es durch «Antonius und Cleopatra» abgelöst wurde, ist selbstverständlich.

O. Francke.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1926.

Aachen, Stadttheater: Sommernachts-
traum 9. — Lear 7. [Verlorener
Sohn 5.]

Aalen — siehe bei Stuttgart, Württem-
berg. Volksbühne.

Ahlbeck — siehe bei Swinemünde,
Neues Theater.

Altenkirchen — siehe bei Frankfurt a. M.,
Künstlertheater für Rhein und Main.

Altheide (Bad), Kurtheater: Was ich
wollt 3 (davon je 1 in Kudowa und
Landeck.)

Altona (Elbe), Stadttheater: Romeo 14.
— Macbeth 15.

Angermünde — siehe bei Berlin, Ost-
deutsches Landestheater.

Annaberg (Erzg.), Stadttheater: Wie
es euch gefällt 1.

Arnstadt, Schwarzburg Landestheater:
Lear 1

— siehe auch bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele

Augsburg, Stadttheater *Tröilus* 1
(Gastspiel d. Münchener Kammer-
spiele)

Aussig (Elbe), Stadttheater. *Larm um nichts* 5

Backnang — siehe bei Stuttgart,
Württemberg. Volksbühne

Baden (Schweiz), Kurtheater. *Wie es euch gefällt* 1

Baden-Baden, Stadtische Schauspiele
Widerspenstige 9 — *Othello* 3.

Bamberg, Stadttheater. *Romeo* 2 —
Wie es euch gefällt 3 — *Othello* 4

Bansin — siehe bei Swinemünde,
Neues Theater.

Barmen, Stadttheater. *Romeo* 2 —
Widerspenstige 4. — *Macbeth* 2.

Basel, Stadttheater. Kaufmann 5. —
Widerspenstige 5 (davon 1 im Volks-
haus und 1 in Muhlhausen i. E.).

Belzig — siehe bei Berlin, Kunstbühne
d. Ges. f. Volksbildung

Benrath — siehe bei Neuß, Rheinisches
Stadtebundtheater

Berlin, Staatliches Schauspielhaus.
Romeo 6 — *Larm um nichts* 1. —
Hamlet 13.

— Volksbühne (Theater am Bulow-
platz). Kaufmann 26 — *Hamlet* 10.

Berlin, Rose-Theater. *Was ihr wollt* 28.
- Theater in der Königgrätzer Stra-
ße: *Wie es euch gefällt* 13 — *Was
ihr wollt* 12.

· Kunstbühne der Gesellschaft für
Volksbildung. Widerspenstige 36
(davon je 2 in Pretzsch und Sprem-
berg, je 1 in Belzig, Duben, Falken-
berg, Finsterwalde, Gassen, Golßen,
Herzberg, Hoyerswerda, Kirchham,
Klausthal, Klosterfelde, Kyritz,
Lautawerk, Luckau, Lubben, Lub-
benau, Mesertitz, Osterburg, Pritzw-
alk, Seehausen, Ülzen, Witten-
berge, Wittstock, Zschornowitz.

· Ostdeutsches Landestheater: *Was
ihr wollt* 19 (davon 4 in Kolberg,
je 2 in Angermünde und Stolp,
je 1 in Finsterwalde, Heegermühle,
Lauenburg, Luckenwalde, Neu-
Ruppin, Prenzlau, Rathenow, Trep-
tow-Rega, Wittenberge, Zehdenick,
Zullichau) — *Othello* 21 (davon je
3 in Grünberg und Kolberg, je 2
in Prenzlau, je 1 in Angermünde,
Eberswalde, Furstenwalde, Heeger-
mühle, Lauenburg, Luckenwalde,

Neu-Ruppin, Rathenow, Stargard,
Stolp, Wittenberge, Zehdenick, Zul-
lichau)

Bern, Stadttheater. *Widerspenstige* 1
— *Larm um nichts* 7.

Beitzdorf — siehe bei Frankfurt a. M.,
Frankfurter Künstlertheater für
Rhein und Main

Beuthen (O-Schl.), Vereinigte Stadt-
Bühnen (Beuthen-Gleiwitz-Hinden-
burg) *Sommernachtsraum* 4. —
Romeo 4

Biberach — siehe bei Stuttgart,
Württemberg. Volksbühne

Biel — siehe bei Solothurn, Stadt-
theater

Bielefeld, Stadttheater. *Romeo* 7 (da-
von 3 in Herford).

Bingen — siehe bei Frankfurt a. M.,
Hessisches Künstler-Theater

Bleicherode — siehe bei Braunschweig,
Mitteldeutsche Bühne.

— siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche
Bühne

Bochum, Stadttheater. *Sommernachts-
raum* 9 — *Richard II* 1 — *Romeo*
8 — *Widerspenstige* 10

Bonn, Stadttheater. *Hamlet* 6. —
Antonius u. Kleopatra 3

Borna — siehe bei Halle a. S., Mittel-
deutsches Landestheater

Botrop — siehe bei Gelsenkirchen,
Haaß-Berkow-Spiele

Brakel — siehe bei Braunschweig,
Mitteldeutsche Bühne

Brandenburg a. H., Stadttheater.
Hamlet 3.

Braunschweig, Braunschweig Landes-
theater. *Romeo* 2 — *Widerspen-
stige* 8 (davon 2 Kammerspiele, 1 in
Wolfenbüttel)

— Mitteldeutsche Bühne. *Wie es euch
gefällt* 22 (davon je 1 in Bleicherode,
Brakel, Celle, Dangelstedt, Duder-
stadt, Eschwege, Gifhorn, Hameln,
Hasselfelde, Helmstedt, Heiligen-
stadt, Hoya, Ilfeld, Lehrte, Nien-
burg, Northeim, Osterode, Schönn-
gen, Soltau, Stadtfeldendorf, Vienen-
burg, Wolfenbüttel)

Bremen, Stadttheater. *Widerspenstige* 3
— Schauspielhaus. Kaufmann 3.

Bremerhaven, Stadttheater: *Larm um
nichts* 4.

Breslau, Lobe-Theater: *Widerspen-
stige* 12 — *Hamlet* 17 — *Maß für
Maß* 7. — *Othello* 9

— Thalia-Theater. *Othello* 9

— siehe auch bei Gelsenkirchen, Haaß-
Berkow-Spiele.

- Brieg*, Stadttheater. Was ihr wollt 3.
— siehe auch bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele
- Brühl* — siehe bei Neuß, Rheinisches Stadtebundtheater
- Brux*, Stadttheater Othello 1
- Buer* — siehe bei Neuß, Rheinisches Stadtebundtheater
— siehe bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele
- Calw* — siehe bei Stuttgart, Württemberg Volksbühne
- Cassel*, Staatstheater Sommernachts-
traum 3 — Ende gut, alles gut 4 —
Coriolan 6.
- Celle*, Freie Volksbühne Was ihr wollt
1 (Gastspiel des Harzer Landschafts-
Theaters.)
— siehe auch bei Braunschweig, Mit-
teldeutsche Bühne
— siehe auch bei Halle a S., Mittel-
deutsche Bühne
- Cheumnitz*, Opernhaus Romeo 10. —
Was ihr wollt 8 — Othello 11
— Schauspielhaus Widerspenstige
5 — Othello 1
- Clausthal* — siehe bei Halle a S.,
Mitteldeutsche Bühne
— siehe bei Berlin, Kunstbühne d.
Ges. f. Volksbildung
- Cleve* — siehe bei Neuß, Rheinisches
Stadtebundtheater
- Coblentz*, Stadttheater Larm um nichts
3
- Coburg*, Landestheater Was ihr wollt
4 (davon 1 in Sonneberg)
- Cöthen (Anh.)*, Tivoli-Theater. Wider-
spenstige 2
- Crefeld*, Stadttheater: Othello 7 —
Troilus u. Cressida 2.
- Danzig*, Stadttheater Sommernachts-
traum 7 (davon 1 Freie Volksb.)
— Larm um nichts 1
- Darmstadt*, Hessisches Landestheater
Großes Haus Die beiden Veroneser
4 — Macbeth 7
- Dessau*, Friedrich-Theater Wie es
euch gefällt 3
- Detmold*, Lippisches Landestheater.
Widerspenstige 3 (davon 1 in Pader-
born).
- Diez* — siehe bei Frankfurt a. M.,
Frankfurter Künstlertheater für
Rhein und Main
- Dingelstedt* — siehe bei Braunschweig,
Mitteldeutsche Bühne
— siehe bei Halle a S., Mitteldeutsche
Bühne.
- Dortmund*, Stadttheater Kaufmann 7.
— Julius Caesar 5. — Macbeth 5.
- Dresden*, Schauspielhaus. Kaufmann
2. — Heinrich IV T. 1. 9. — Wie
es euch gefällt 6. — Was ihr wollt 5
— Maß für Maß 5.
— Albert-Theater Antonius u. Kleo-
patra 7
- Duderstadt* — siehe bei Braunschweig,
Mitteldeutsche Bühne
— siehe bei Halle a S., Mitteldeutsche
Bühne.
- Duben* — siehe bei Berlin, Kunstbühne
d. Ges. f. Volksbildung
- Duren* — siehe bei München-Gladbach,
Stadttheater
- Düsseldorf*, Städtische Theater Großes
Haus Macbeth 6
— Städtische Theater Kleines Haus
Widerspenstige 8
— Schauspielhaus Sommernachts-
traum 1.
- Dunsburg*, Stadttheater Romeo 2 —
Widerspenstige 1 — Heinrich IV.
T. 1. 1
- Eberswalde* — siehe bei Berlin, Ost-
deutsches Landestheater
- Eilenburg* — siehe bei Halle a S.,
Mitteldeutsche Bühne
- Eisenach*, Stadttheater Sommer-
nachtsraum 10 — Hamlet 7
- Eisleben* — siehe bei Nordhausen a. H.,
Stadttheater
- Elberfeld*, Stadttheater Romeo 5. —
Widerspenstige 5 — Macbeth 3
- Elling*, Stadttheater: Was ihr wollt 4.
- Ellwangen* — siehe bei Stuttgart,
Württemberg Volksbühne.
- Emmerich* — siehe bei Neuß, Rheini-
sches Stadtebundtheater.
- Erfurt*, Stadttheater: Widerspenstige
1
- Eschwege* — siehe bei Braunschweig,
Mitteldeutsche Bühne
— siehe bei Halle a S., Mitteldeutsche
Bühne
- Essen*, Stadttheater Wie es euch ge-
fällt 4
- Eßlingen* — siehe bei Stuttgart,
Württemberg Volksbühne
- Euskirchen* — siehe bei Neuß, Rheini-
sches Stadtebundtheater.
- Falkenberg* — siehe bei Berlin, Kunst-
bühne d. Ges. f. Volksbildung
— siehe bei Halle a S., Mitteldeut-
sches Landestheater.
- Feuerbach* — siehe bei Stuttgart,
Württemberg Volksbühne
- Finsterwalde* — siehe bei Berlin, Kunst-
bühne d. Ges. f. Volksbildung
— siehe bei Berlin, Ostdeutsches Lan-
destheater.

- Flensburg*, Stadttheater: Hamlet 1. — Othello 1.
- Frankenhausen (Kyffh.)*, Stadt. Kurtheater (Blachetta-Spiele): Was ihr wollt 1 (auf der Sachsenburg).
- Frankfurt a. M.*, Schauspielhaus: Wie es euch gefällt 1. — Sturm 2.
- Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main: Othello 14 (davon 2 in Seckenheim, je 1 in Altenkirchen, Betzdorf, Diez, Kirm, Limburg, Mayen, Neuwied, Oberstein, Oberursel, Weilburg, Weinheim, Wetzlar).
- Hessisches Künstlertheater: Othello 5 (davon je 1 in Bingen, Groß-Gerau, Ingelheim, Isenburg, Langen).
- Frankfurt a. O.*, Stadttheater: Was ihr wollt 8. — Julius Caesar 9.
- Freiburg v. Br.*, Stadttheater: Romeo 5 — Wintermarchen 7.
- Freudenstadt* — siehe bei Stuttgart, Württemberg Volksbühne.
- Friedrichshafen* — siehe bei Stuttgart, Württemberg Volksbühne.
- Fürstenwalde* — siehe bei Berlin, Ost-deutsches Landestheater.
- Fürth v. B.*, Stadttheater: Romeo 2. — Othello 1.
- Gandersheim* — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Bühne.
- Gassen* — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges. f. Volksbildung.
- Geislingen* — siehe bei Stuttgart, Württemberg Volksbühne.
- Gelsenkirchen*, Haaß-Berkow-Spiele: Sommernachts Traum 5 (davon je 1 in Arnstadt, Bottrop, Glogau, Gohlitz, Kotzenau). — Romeo 10 (davon je 1 in Bottrop, Herne, Iserlohn, Siegen, Solingen, Witten). — Hamlet 2 (in Breg und Stadtroda). — Sturm 12 (davon 2 in Buer, je 1 in Breslau, Gohlitz, Jena, Siegen, Witten).
- Gera*, Reußisches Theater. Sommer-nachts Traum 4. — Macbeth 6.
- Gießen*, Stadttheater: Kaufmann 6 (davon 1 in Marburg).
- Gifhorn* — siehe bei Braunschweig, Mitteldeutsche Bühne.
- Gladbeck* — siehe bei Oberhausen, Stadttheater.
- Gleiwitz*, Vereinigte Städtische Bühnen (Beuthen-Gleiwitz-Hindenburg): Sommernachts Traum 2. — Romeo 2.
- Glogau* — siehe bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele.
- Gmund* — siehe bei Stuttgart, Württemberg Volksbühne
- Goch* — siehe bei Neuß, Rheinisches Städtebundtheater.
- Godesberg*, Schauspielbühne: Othello 3.
- Göppingen* — siehe bei Stuttgart, Württemberg Volksbühne.
- Görlitz*, Stadttheater: Larm um nichts 4 — Wintermarchen 1.
- siehe auch bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele.
- Gottingen*, Stadttheater: Macbeth 1.
- Golßen* — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges. f. Volksbildung.
- Goslar* — siehe bei Halle a. S., Mittel-deutsche Bühne
- Harzer Landschaftstheater — siehe bei Celle, Freie Volksbühne.
- Gotha*, Landestheater: Sommernachts-traum 4.
- Gräfrath* — siehe bei Neuß, Rheinisches Städtebundtheater.
- Graz*, Stadttheater: Richard III 2. — Sturm 4
- Schauspielhaus: Othello 1
- Greifswald*, Neues Stadttheater: Wie es euch gefällt 1.
- Groß-Gerau* — siehe bei Frankfurt a. M., Hessisches Künstlertheater
- Grunberg* — siehe bei Berlin, Ost-deutsches Landestheater.
- Hagen (Westf.)*, Stadttheater: Romeo 1. — Julius Caesar 2. — Macbeth 7 (davon je 1 in Hamm und Siegen).
- Schauspielhaus: Romeo 4
- Halberstadt*, Stadttheater: Larm um nichts 4.
- Halle a. S.*, Stadttheater: Sturm 5
- , Mitteldeutsche Bühne (Bühnen-volksbund): Was ihr wollt 27 (davon 2 in Goslar, je 1 in Bleicherode, Celle, Clausthal, Dingelstedt, Duderstadt, Eschwege, Gandersheim, Harzburg, Hasselfelde, Helmstedt, Heiligenstadt, Herzberg, Hoxter, Holzminden, Ilfeld, Lehrte, Northeim, Oschersleben, Osterwieck, Bad Sachsa, Salzwedel, Stadtoldendorf, Sülzhayn, Witzzenhausen, Worbis).
- Mitteldeutsches Landestheater
- Was ihr wollt 10 (davon je 1 in Borna, Eilenburg, Falkenberg, Jena, Meerane, Querfurt, Torgau, Waldheim, Weißenfels, Zerbst).
- Hamborn a. Rh.*, Stadttheater: Othello 3.
- siehe auch bei Oberhausen, Stadttheater.
- Hamburg*, Deutsches Schauspielhaus: Verlorene Liebesmüh 9. — Sommernachts Traum 3. — Kaufmann 8.

Hamburg, Widerspenstige 4 — Hamlet 3 — Othello 11 — Wintermarchen 1

— Kammerspiele Die lustigen Weiber 6 — Wie es euch gefällt 11 — Thalia-Theater Hamlet 10.

Hameln, Volksbühne: Wie es euch gefällt 1 (Gastspiel der Mitteldeutschen Bühne).

— siehe auch bei Braunschweig, Mitteldeutsche Bühne

Hamm — siehe bei Hagen 1. W., Stadttheater.

Hannover, Opern- und Schauspielhaus: Sommernachtstraum 8

— Schauburg: Widerspenstige 4 — Wie es euch gefällt 21.

Harburg a. E., Stadttheater. Widerspenstige 6 (davon 1 in Stade). — Wintermarchen 2.

Harzburg — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Bühne

Harzer Bergtheater — siehe bei Thale

Hasselfelde — siehe bei Braunschweig, Mitteldeutsche Bühne.

— siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Bühne

Heegermühle — siehe bei Berlin, Ostdeutsches Landestheater.

Heidelberg, Stadttheater. Larm um nichts 9.

Heidenheim — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Heiligenstadt — siehe bei Braunschweig, Mitteldeutsche Bühne.

— siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Bühne

Helmstedt — siehe bei Braunschweig, Mitteldeutsche Bühne

— siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Bühne.

Herford — s. b. Bielefeld, Stadttheater.

Herne — siehe bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele.

Herzberg — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges. f. Volksbildung.

— siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Bühne.

Hildburghausen — siehe bei Meiningen, Landestheater.

Hildesheim, Stadttheater: Wintermärchen 2.

Hindenburg, Vereinigte Städtische Bühnen (Beuthen-Gleiwitz-Hindenburg): Sommernachtstraum 4 (davon je 1 in Kattowitz und Königshütte). — Romeo 4 (davon 2 in Kattowitz, 1 in Königshütte).

Hirschberg (Schles.), Stadttheater: Othello 3.

Hoxter — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Bühne

Hof a. S., Bayerische Landesbühne: Widerspenstige 4 (davon je 1 in Marktredwitz und Selb)

Holzwinden — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Bühne

Hoya — siehe bei Braunschweig, Mitteldeutsche Bühne

Hoyerswerda — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges. f. Volksbildung.

Ilfeld — siehe bei Braunschweig, Mitteldeutsche Bühne

— siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Bühne

Ingelheim — siehe bei Frankfurt a. M., Hessisches Künstlertheater

Isenburg — siehe bei Frankfurt a. M., Hessisches Künstlertheater

Iserlohn — siehe bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele

Jena, Stadttheater: Lear 1 (Volkshaus. Gastspiel des Deutschen Nationaltheaters Weimar)

— siehe auch bei Halle a. S., Mitteldeutsches Landestheater

— siehe auch bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele

Karlsruhe, Landestheater: Romeo 3

— Was ihr wollt 2. — Hamlet 4. — Wintermarchen 3

Kattowitz — siehe bei Hindenburg, Vereinigte Städtische Bühnen (Beuthen-Gleiwitz-Hindenburg).

Kiel, Stadttheater: Larm um nichts 4.

— Was ihr wollt 5.

Kirchharn — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges. f. Volksbildung.

Kirchheim — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.

Kirn — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.

Klosterfelde — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges. f. Volksbildung.

Köln a. Rh., Schauspielhaus: Sommernachtstraum 17. — Widerspenstige 12

— Kammerspielhaus: Widerspenstige 6.

Königsberg v. Pr., Ostpreussisches Landestheater: Neues Schauspielhaus: Wintermärchen 14.

Königshütte — siehe bei Hindenburg, Verein. Städt. Bühnen.

Köslin, Stadttheater: Was ihr wollt 1 (in Schlawe).

Kolberg — siehe bei Berlin, Ostdeutsches Landestheater.

Komotau, Stadttheater: Widerspenstige 1.

- Konstanz**, Stadttheater (Bodensee-Stadtebundtheater, Verein Stadttheater Konstanz-Schaffhausen-Winterthur). Kaufmann 2 (in Singen und Radolfzell) — Wie es euch gefällt 6 — Hamlet 14 (davon 5 in Winterthur, 1 in Schaffhausen)
- Kotzenau** — siehe bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele
- Kudowa** — siehe bei Altheide (Bad), Kurtheater
- Kyritz** — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges f Volksbildung
- Landeck** — siehe bei Altheide (Bad), Kurtheater.
- Langen** — siehe bei Frankfurt a M., Hessisches Künstlertheater
- Lauenburg** — siehe bei Berlin, Ost-deutsches Landestheater
- Lautawerk** — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges f Volksbildung
- Lehrte** — siehe bei Braunschweig, Mitteldeutsche Bühne — siehe bei Halle a S., Mitteldeutsche Bühne.
- Leipzig**, Altes Theater Sommernachts-
traum 2 — Julius Caesar 16. —
Othello 16.
- Schauspielhaus Kaufmann 9 —
Widerspenstige 22.
- Leobschütz** — siehe bei Oppeln, Stadt-
theater
- Leutkirch** — siehe bei Stuttgart,
Württemberg Volksbühne
- Legnitz**, Stadttheater: Kaufmann 2
- Limburg** — siehe bei Frankfurt a. M.,
Frankfurter Künstlertheater für
Rhein und Main
- Lubeck**, Stadt Theater Othello 1.
- Luckau** — siehe bei Berlin, Kunst-
bühne d. Ges f Volksbildung.
- Luckenwalde** — siehe bei Berlin, Ost-
deutsches Landestheater.
- Ludwigsburg** — siehe bei Stuttgart,
Württemberg Volksbühne.
- Lubben** — siehe bei Berlin, Kunst-
bühne d. Ges f Volksbildung
- Lubbenau** — siehe bei Berlin, Kunst-
bühne d. Ges f Volksbildung
- Mährisch-Osttau**, (Deutsches Theater)
Stadttheater Was ihr wollt 2. —
Hamlet 1.
- Magdeburg**, Stadttheater: Larm um
nichts 3.
- Wilhelmtheater Larm um nichts
19.
- Mamz**, Stadttheater Was ihr wollt 7.
- Mannheim**, Nationaltheater Romeo 7.
- Marburg** — siehe bei Gießen, Stadt-
theater.
- Markredwitz** — siehe bei Hof a S.,
Bayerische Landesbühne
- Mayen** — siehe bei Frankfurt a. M.,
Frankfurter Künstlertheater für
Rhein und Main
- Meerane** — siehe bei Halle a S.,
Mitteldeutsches Landestheater
- Meiningen**, Landestheater Romeo 3.
— Wie es euch gefällt 4 (davon 1
in Hildburghausen) — Was ihr wollt
3 — Julius Caesar 10.
- Merßen**, Stadttheater Was ihr wollt 2.
- Memel**, Stadt Schauspielhaus Larm
um nichts 3
- Meseritz** — siehe bei Berlin, Kunst-
bühne d. Ges f Volksbildung
- Milwaukee**, Pabst-Theater Wider-
spenstige 2
- Misdroy** — siehe bei Swinemünde,
Neues Theater
- Mühlhausen i E** — siehe bei Basel,
Stadttheater
- München**, Residenztheater. Die lusti-
gen Weiber 2
— Prinzregententheater Timon von
Athen 16 — Wintermarchen 1.
— Kammerspiele Sommernachts-
traum 13
— Schauspielhaus: Heinrich IV T. 1.
11
- München-Gladbach**, Stadttheater Ro-
meo 4. — Was ihr wollt 2 — Othello
2 (davon 1 in Duren)
- Münster i W**, Stadttheater Sommer-
nachtsraum 8 — Hamlet 4
- Nauherm**, Kurtheater. Sommernachts-
traum 1
- Neiße**, Stadttheater. Sommernachts-
traum 6
- Neu-Ruppin** — siehe bei Berlin, Ost-
deutsches Landestheater
- Neuß**, Rheinisches Stadtebundtheater:
Romeo 10 (davon je 1 in Cleve,
Emmerich, Euskirchen, Goch, Stol-
berg). — Widerspenstige 20 (davon
2 in Goch, je 1 in Benrath, Bruhl.
Buer, Cleve, Euskirchen, Grafrath,
Opladen, Solingen, Stolberg, Such-
teln, Wald)
- Neuwied** — siehe bei Frankfurt a. M.,
Frankfurter Künstlertheater für
Rhein und Main.
- Nienburg** — siehe bei Braunschweig,
Mitteldeutsche Bühne
- Nordhausen a. H**, Stadttheater: Ham-
let 2 (davon 1 in Eisleben).
- Northerm** — siehe bei Braunschweig.
Mitteldeutsche Bühne
— siehe bei Halle a S., Mitteldeutsche
Bühne.

- Nurnberg*, Altes Stadttheater Romeo 14 — Othello 12
- Oberhausen*, Stadttheater Othello 10 (davon je 4 in Gladbeck und Hamborn)
- Oberndorf* — siehe bei Stuttgart Wurttemberg Volksbuhne
- Oberstern* — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Kunstlertheater fur Rhein und Main
- Oberursel* — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Kunstlertheater fur Rhein und Main
- Oeynhausen* (Bad), Kurtheater Othello 1
- Oldenburg*, Landestheater Sommer-nachtstraum 3 — Larm um nichts 4. — Wie es euch gefallt 6 — Hamlet 1 — Wintermarchen 3.
- Opladen* — siehe bei Neuß, Rhein Stadtebundtheater
- Oppeln*, Stadttheater Widerspenstige 4 (davon 1 in Leobschutz)
- Oschersleben* — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Buhne
- Osnabruck*, Stadttheater Kaufmann 8 — Larm um nichts 1 — Hamlet 7
- Osterburg* — siehe bei Berlin, Kunstbuhne der Gesellschaft fur Volksbildung.
- Osterode* — siehe bei Braunschweig, Mitteldeutsche Buhne
- Osterweck* — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Buhne
- Oybin* (Sachs), Waldtheater Larm um nichts 2
- Paderborn* — siehe bei Detmold, Lippisches Landestheater
- Pforzheim*, Schauspielhaus: Hamlet 8
- Plauen v. Vogt*, Stadtsches Theater Sommernachtstraum 4
- Potsdam*, Schauspielhaus Was ihr wollt 9
- Prag*, Neues deutsches Theater Julius Caesar 4 — Hamlet 4
- Prenzlau* — siehe bei Berlin, Ostdeutsches Landestheater.
- Pretzsch* — siehe bei Berlin, Kunstbuhne d. Ges. f. Volksbildung
- Pritzwalk* — siehe bei Berlin, Kunstbuhne d. Ges. f. Volksbildung
- Pyrmont* (Bad), Schauspielhaus Komodie der Irrungen 1
- Querfurt* — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsches Landestheater.
- Radolfzell* — siehe bei Konstanz, Stadttheater.
- Rathenow* — siehe bei Berlin, Ostdeutsches Landestheater
- Ravensburg* — siehe bei Stuttgart, Wurttemberg Volksbuhne
- Recklinghausen*, Schauspielhaus Hamlet 1. — [Verlorene Sohn 12]
- Regensburg*, Stadttheater Was ihr wollt 6
- Reichenbach* — siehe bei Zwickau (Sa.), Stadttheater.
- Remscheid*, Schauspielhaus Was ihr wollt 5
- Reutlingen* — siehe bei Stuttgart, Wurttemberg Volksbuhne
- Rheydt*, Schauspielhaus. Widerspenstige 4
- Riga*, Deutsches Schauspiel Was ihr wollt 4
- Rottweil* — siehe bei Stuttgart, Wurttemberg Volksbuhne
- Rudolstadt*, Schwarzburgsches Landestheater. Wintermarchen 3
- Saarbrucken*, Stadttheater Othello 8 (davon 1 in Saarlouis)
- Saarlouis* — siehe bei Saarbrucken, Stadttheater
- Sachsa* (Bad) — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Buhne.
- Salzburg*, Stadttheater Kaufmann 1. — Othello 1 — Lear 2 — Wintermarchen 5
- Salzweil* — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Buhne
- St. Gallen*, Stadttheater Macbeth 1
- Schaffhausen* — siehe bei Konstanz, Stadttheater
- Schlawa* — siehe bei Koslin, Stadttheater
- Schneidermuhl*, Landestheater Romeo 5 — Othello 2
- Schoningen* — siehe bei Braunschweig, Mitteldeutsche Buhne.
- Schramberg* — siehe bei Stuttgart, Wurttemberg. Volksbuhne.
- Schwerdnitz*, Stadttheater Richard III. 2
- Schwerin*, Mecklenburgisches Staatstheater (Landestheater): Sommer-nachtstraum 5
- Seckenheim* — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Kunstlertheater fur Rhein und Main
- Seehausen* — siehe bei Berlin, Kunstbuhne d. Ges. f. Volksbildung.
- Selb* — siehe bei Hof a. S., Bayerische Landesbuhne
- Sellin* — siehe bei Swinemunde, Neues Theater.
- Siegen* — siehe bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele
— siehe bei Hagen i. W. Stadttheater.

- Singen* — siehe bei Konstanz, Stadttheater.
- Solingen* — siehe bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele.
- siehe bei Neuß, Rheinisches Städtebundtheater.
- Solothurn*, Stadttheater Othello 1 (in Biel).
- Soltau* — siehe bei Braunschweig, Mitteldeutsche Bühne.
- Sonneberg* — siehe bei Coburg, Landestheater.
- Spremberg* — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges. f. Volksbildung.
- Stade* — siehe bei Harburg a. E., Stadttheater.
- Stadtloldendorf* — siehe bei Braunschweig, Mitteldeutsche Bühne.
- siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Bühne.
- Stadtroda* — siehe bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele.
- Stargard* — siehe bei Berlin, Ostdeutsches Landestheater.
- Stettin*, Stadttheater: Lear 4.
- Stolberg* — siehe bei Neuß, Rheinisches Städtebundtheater
- Stolp* — siehe bei Berlin, Ostdeutsches Landestheater
- Stralsund*, Stadttheater: Sommer-nachtstraum 7 — Othello 2.
- Stuttgart*, Württembergisches Landestheater, Kleines Haus: Romeo 10 (davon 1 in Tübingen). — Wie es euch gefällt 12.
- , Württembergische Volksbühne. Kaufmann 2 (in Tübingen und Heidenheim.) — Lärm um nichts 27 (davon 3 in Reutlingen, je 2 in Heidenheim und Ravensburg, je 1 in Aalen, Backnang, Calw, Ellwangen, Feuerbach, Freudenstadt, Friedrichshafen, Geislingen, Gmünd, Goppingen, Kirchheim, Leutkirch, Ludwigsburg, Oberndorf, Rottweil, Schramberg, Tübingen, Urach, Waldsee). — Was ihr wollt 2 (in Eßlingen und Ravensburg). — Othello 18 (davon 2 in Reutlingen, je 1 in Aalen, Biberach, Ellwangen, Geislingen, Gmünd, Goppingen, Heidenheim, Kirchheim, Ravensburg, Tübingen, Waldsee).
- Suchteln* — siehe bei Neuß, Rheinisches Städtebundtheater.
- Sülzhayn* — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Bühne.
- Swinemunde*, Neues Theater: Was ihr wollt 9 (davon je 1 in Ahlbeck, Banzin, Misdroy, Sellm, Usedom, Wolln).
- Tepplitz-Schonau*, Neues Stadttheater, Großes Haus: Widerspenstige 2 — Was ihr wollt 2
- , Kleines Haus: Widerspenstige 2.
- Thale*, Festspiele im Harzer Bergtheater: Was ihr wollt 21.
- Torgau* — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsches Landestheater
- Treptow-Rega* — siehe bei Berlin, Ostdeutsches Landestheater.
- Trier*, Stadttheater: Lärm um nichts 9. — Wintermarchen 11.
- Troppau*, Stadttheater: Richard III. 2.
- Tübingen* — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Landestheater, Kleines Haus.
- siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
- Ulzen* — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges. f. Volksbildung
- Urach* — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne.
- Usedom* — siehe bei Swinemunde, Neues Theater.
- Vienenburg* — siehe bei Braunschweig, Mitteldeutsche Bühne.
- Wald* — siehe bei Neuß, Rheinisches Städtebundtheater.
- Waldheim* — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsches Landestheater.
- Waldsee* — siehe bei Stuttgart, Württemberg. Volksbühne
- Warnsdorf*, Stadttheater: Othello 1 (Gastspiel des Stadttheaters Brux).
- Weilburg* — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.
- Weimar*, Deutsches Nationaltheater: Kaufmann 1. — Lear 4. — Sturm 3. — siehe auch bei Jena, Stadttheater.
- Wernheim* — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main.
- Werßenfels* — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsches Landestheater.
- Wetzlar* — siehe bei Frankfurt a. M., Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main
- Wien*, Burgtheater: Sommernachts-traum 9. — Kaufmann 2. — Romeo 7. — Widerspenstige 2. — Was ihr wollt 2. — Julius Caesar 2. — Hamlet 1. — Macbeth 1. — Antonius und Kleopatra 1. — Wintermarchen 2. — Deutsches Volkstheater: Was ihr wollt 11. — Hamlet 11.
- Wiesbaden*, Staatstheater, Großes Haus: Othello 6.
- Winterthur* — siehe bei Konstanz.

- Witten* — siehe bei Gelsenkirchen, Haaß-Berkow-Spiele
Wittenberge — siehe bei Berlin, Ost-deutsches Landestheater
Wittstock — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges. f. Volksbildung.
Witzenhausen — siehe bei Halle a. S. Mitteldeutsche Bühne.
Wolfenbüttel — siehe bei Braunschweig, Mitteldeutsche Bühne.
 — siehe bei Braunschweig, Braunschweig. Landestheater.
Wolln — siehe bei Swinemunde, Neues Theater.
Worbs — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsche Bühne
Würzburg, Stadttheater: Romeo 7.
Zehdenick — siehe bei Berlin, Ost-deutsches Landestheater.
Zerbst — siehe bei Halle a. S., Mitteldeutsches Landestheater.
Zittau, Stadttheater. Kaufmann 2 —
 Larm um nichts 3
Zschornowitz — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges. f. Volksbildung
Zullichau — siehe bei Berlin, Ost-deutsches Landestheater.
Zürich, Schauspielhaus. Othello 4. —
 Cymbelin 4
Zurkau, Stadttheater: Was ihr wollt
 5 (davon 1 in Reichenbach). —
 Othello 1.

Vorstehende Zusammenstellung ergibt für das Berichtsjahr 1925 Shakespeare-Aufführungen, an denen 169 (1925: 181) Theatergesellschaften beteiligt sind. Gegen 1925 bedeutet das einen Rückgang um 122 Aufführungen. Dafür stehen aber diesmal 28 Werke Shakespeares, gegenüber nur 26 des Vorjahres, auf dem Spielplan. Außerdem sind noch 17 Aufführungen des «Verlorenen Sohnes von London» zu verzeichnen, davon 5 im Aachener Stadttheater und 12 im Schauspielhaus von Recklinghausen.

Im einzelnen wurden folgende Stücke aufgeführt:

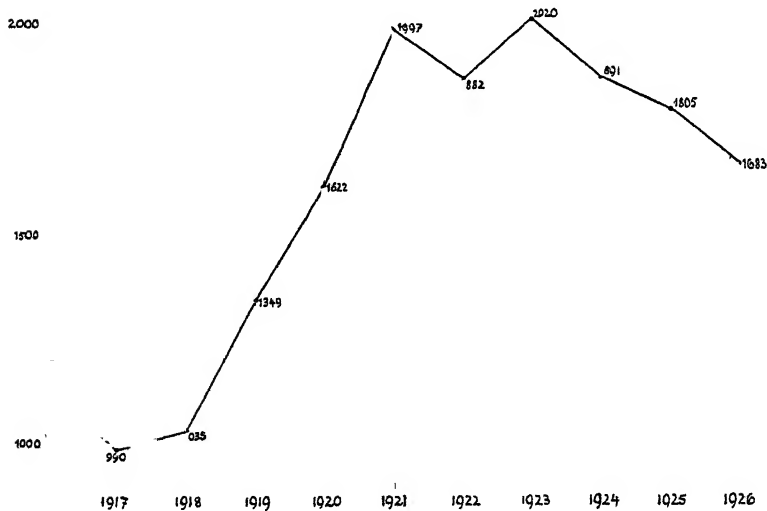
Was ihr wollt	236mal durch	34	Gesellschaften
Der Widerspenstigen Zähmung	208 „ „	31	„
Othello	189 „ „	34	„
Romeo	150 „ „	27	„
Ein Sommernachtstraum	148 „ „	25	„
Hamlet	129 „ „	21	„
Wie es euch gefällt	116 „ „	17	„
Viel Larm um nichts	113 „ „	19	„
Der Kaufmann von Venedig	86 „ „	16	„
Das Wintermarchen	55 „ „	13	„
Macbeth	54 „ „	11	„
Julius Caesar	48 „ „	7	„
Sturm	26 „ „	5	„
Heinrich IV., Teil 1	21 „ „	3	„
Lear	19 „ „	6	„
Timon von Athen	16 „ „	1	Gesellschaft
Maß für Maß	12 „ „	2	Gesellschaften
Antonius und Kleopatra	11 „ „	3	„
Verlorene Liebesmüh	9 „ „	1	Gesellschaft
Die lustigen Weiber	8 „ „	2	Gesellschaften
Richard III.	6 „ „	3	„
Coriolan	6 „ „	1	Gesellschaft
Die beiden Veroneser	4 „ „	1	„
Ende gut, alles gut	4 „ „	1	„
Cymbelin	4 „ „	1	„

Troilus und Cressida
Die Komodie der Irrungen
Richard II

3mal durch 2 Gesellschaften
1 „ „ 1 Gesellschaft
1 „ „ 1 „ „

Wie schon seit langem, hat auch diesmal wieder Berlin die größte Anzahl Shakespeare-Aufführungen zu verzeichnen. Mit 117 Darstellungen steht es an erster Stelle. Vergleicht man diese Zahl mit der des vorangegangenen Jahres, so ist allerdings ein beträchtlicher Rückgang festzustellen (283: 117). Auch die Zahl der Bühnen, die Shakespeare gespielt haben, hat sich verringert. Von 7 des Jahres 1925 auf 5 im Berichtsjahre. Von diesen ist es, wie schon

Graphische Darstellung der Shakespeare-Aufführungen der letzten zehn Jahre auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen.



im Vorjahre, die Volksbühne, die sich am meisten um Shakespeare verdient gemacht hat. 36 Abende hat sie ihm diesmal gewidmet.

Die zweithöchste Spielziffer hat Hamburg aufzuweisen. Mit 66 Aufführungen bleibt es zwar der Zahl nach weit hinter Berlin zurück. Aber während dort nur insgesamt 7 verschiedene Shakespeare-Stücke gegeben wurden, hat Hamburg deren 9 auf dem Spielplan gesehen, darunter das verhältnismäßig selten gespielte «Verlorene Liebesmuh», das vom Deutschen Schauspielhaus gebracht wurde.

Leipzig und Breslau folgen an dritter und vierter Stelle. Ersteres hat gegen 1925 seine Spielzahl mehr als verdoppelt — 1925: 25, 1926: 65 —, letzteres sogar verdreifacht — 1925: 18, 1926: 54.

Bei Wien sind im Berichtsjahre nur 51 Aufführungen zu buchen, also auffallend wenig gegenüber den meist bedeutend höheren Spielziffern der letzten Jahre (1925: 127). Doch geht hier auch diesmal wieder die Pflege Shakespeare-

scher Kunst in die Tiefe von allen deutschen Städten hat Wien die größte Anzahl Shakespeare-Stücke herausgebracht 10 Werke standen auf dem Spielplan Sie alle sind im Burgtheater in Szene gegangen

Munchens Aufführungsziffer ist wieder äußerst bescheiden Seit 1923 geht sie ständig zurück 173, 99, 47, 43 Auch die Zahl der zur Darstellung gebrachten Werke ist seit 1924 rückläufig 14, 8, 5

Als Orte, die Shakespeare des öfteren zu Worte kommen ließen, waren weiter zu nennen Chemnitz und Köln mit je 35 (1925 mit 20 und 26), Dresden mit 34 (1925 mit 38), Hannover mit 33 (1925 mit 8), Altona mit 29 (1925 mit 36), Bochum mit 28 (1925 mit 14), Nürnberg mit 26 (1925 mit 12), Konstanz, Magdeburg und Stuttgart mit je 22 (1925 mit 6, 19 und 4), Meiningen und Trier mit je 20 Aufführungen, u. a. m

Insgesamt ist Shakespeare an 319 Orten gespielt worden. Dieses beachtenswerte Ergebnis ist nicht zuletzt den Wanderbühnen zu verdanken, von denen sich etwa 10 für Shakespeare eingesetzt haben Besonders waren dies die Kunstbühne der Gesellschaft für Volksbildung (Berlin), die Mitteldeutsche Bühne (Halle) und die Württembergische Volksbühne (Stuttgart), die alle drei Shakespeare in je 26 Provinzstädten gespielt haben. Auch die Braunschweiger Mitteldeutsche Bühne, das Ostdeutsche Landestheater (Berlin) und die in Gelsenkirchen beheimateten Haaß-Berkow-Spiele sind in zahlreichen Kleinstädten für Shakespeare eingetreten

Leipzig.

Egon Muhlbach.

Shakespeare-Bibliographie

1926—1927.

Mit Nachtragen zur Bibliographie fruherer Bande des Shakespeare-Jahrbuchs.

Von

Eduard Hartl (München).

I. GESAMTAUSGABEN ¹⁾

[im Original und in Übersetzung].

1 Shakespeares Werke in Einzelausgaben. Leipzig, Inselverlag. — König Richard III., auf Grund der Übersetzung A. W. Schlegels bearbeitet von Fritz Jung. 1925. 199 S. — Rez Arch. 81. Jg. 150. Bd. 1926. S. 287. — DNSp 84 1926 S 392—393 (Walther Kuchler). — Jb. 62. 1926 S 165 (W. Keller). — ZFEU. 26 1927 S 305—306 (H Jantzen). — König Heinrich VI. 1926. bearb von Hermann Conrad und Fritz Jung. — Rez Jb. 62. 1926.

Abkürzungen.

- Angl. Beibl — Beiblatt zur Anglia
Arch. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig, G. Westermann.
DLZ. — Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft. Berlin, Weidmann.
DL. — Die Literatur (Fortsetzung des Literarischen Echos) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt
DNSpr. — Die neueren Sprachen. Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht. Marburg N. G. Elwert.
Edda — Edda Nordisk Tidskrift for Literaturforskning. Christiania.
E Studien — Englische Studien. Leipzig, Reisland.
E. Studies — English Studies. Amsterdam
GRM — Germanisch-Romanische Monatsschrift Heidelberg, C. Winter.
Jb. — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Ab 1925: Shakespeare-Jahrbuch. Leipzig, B. Tauchnitz.
JEGPh — The Journal of English and German Philology. Urbana, Illinois.
LTS. — Times, Literary Supplement, London.
Lbl. — Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig, Reisland.
LZtbl. — Literarisches Zentralblatt Leipzig.
Litteris — Litteris, An International Critical Review of the Humanistic. Published by the New Society of Letters at Lund.
MLN. — Modern Language Notes Baltimore
MLR. — Modern Language Review. Cambridge.
MPH — Modern Philology A Journal devoted to research in Modern Languages and Literatures Chicago, The University of Chicago Press.
Neoph. — Neophilologus Groningen, Den Haag, J. B. Wolters
PhQ. — Philological Quarterly. A Journal devoted to Scholarly Investigation in the Classical and Modern Languages and Literatures. Iowa City, Iowa. Vol 1. January 1922.
PMLAA. — Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore.
RESt. — The Review of English Studies. A Quarterly Journal of English Literature and the English Language. Edited by R. B. McKerrow. London, Sidgwick & Jackson.
Sh. — Shakespeare
ZFEU. — Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Berlin, Weidmann.

¹⁾ Ein * vor der betreffenden Nummer bedeutet, daß das Werk im Original vorgelegen hat. Die Titel vieler anderer, mir auf indirektem Weg (durch Zeitschriften usw.) bekanntgewordener Publikationen verdanke ich der Bibliographie von Hardin Craig (siehe unter Shakespeareana).

S. 165 (W. Keller) — DNSp 34. 1926 S. 392—393 (Walther Kuchler). — ZFEU. 26. 1927. S. 305—306 (H. Jantzen) — Das Wintermarchen, auf Grund der Übertragung Dorothea Tiecks übersetzt von Bruno E. Werner. 166 S. — Rez Arch 81. Jg 150 Bd. 1926. S. 287 — Jb. 62. 1926. S. 165 (W. Keller). — ZFEU 26. 1927. S. 305—306 (H. Jantzen).

2 The King's Treasures of Literature. Shakespeare's «Much Ado About Nothing», edited by E. C. Abbot London, Dent 1926 185 S.

3 William Shakespeare Zneucteni Lukrecie, Nárek mlhncin, Vásmivý poutník (The Rape of Lucrece, A Lover's Complaint, The Passionate Pilgrim), hrsg. von Ant. Klastersky Prag, J. Otto 1925. — Rez LTS July 2, 1925, S. 448.

4 Methuen's English Classics: William Shakespeare, Coriolanus, edited by G. H. Cowling London, Methuen 1925. VIII, 176 S.

5 Nelson's Poets Series: The Dramatic Works of William Shakespeare. London, Nelson 1925.

6 The New Reader's Shakespeare: William Shakespeare, Twelfth Night or What You Will, The Merchant of Venice, The Life of King Henry the Fifth. Edited by G. B. Harrison and F. H. Pritchard. London, Harrap 1925.

7 The New Cambridge Shakespeare. The Works of Shakespeare, edited for the Syndics of the Cambridge University Press by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson: A Midsummer Night's Dream 1924 — Rez Library V, 372—375 (A. W. P.). — LZtbl. 76. 1925. S. 951. — MLR 20. 1925. S. 340—345 (Sir Edmund Chambers) — Notes and Queries, vol. 148. S. 17—18. — Jb. 62. 1926 (W. Keller). — As You Like It. 1926. XVIII, 181 S. — Rez Angl. Beibl. 38. 1927 S. 103—109 (H. T. Price). — LTS Dec. 30, 1926. S. 958. — Notes and Queries, vol. 151. S. 414. — Ref. Craig, 1927 S. 329. — Jb. 63. 1927 (W. Keller). — The Merchant of Venice 1926. XXXII, 193 S. — Rez. E. Studies 8. 1926 S. 156—159 (J. Koonstra). — LTS June 17, 1926. S. 410. — Notes and Queries, vol. 150. S. 143 — LZtbl. 77. 1926. S. 1819—1820. — MLR 22/2. 1927 (Sir E. K. Chambers) — Jb. 63. 1927 (W. Keller).

8 The Players' Shakespeare. The Tragedie of Julius Caesar, newly printed from the First Folio of 1623, edited by Harley Granville-Barker, illustrated by Ernst Stern. London, Ernest Benn, Ltd. 1925 LXXVII, 89 S. — Rez. RESt 2. 1926. S. 220—226 (Mark Hunter).

9 Shakespeares sämtliche Werke, die Übertragungen von Schlegel und Tieck, mit Anmerkungen hrsg. von L. L. Schücking und E. v. Schaubert, I—IX. München, Georg Müller 1925 — Ref. Arch. 81. Jg 150. Bd. 1926. S. 286—287 (A. Lg.)

10 Stiepel's English Texts. Shakespeare, Julius Caesar, hrsg. von Hubert Haßmann — Macbeth, hrsg. von Hubert Haßmann. Reichenberg, Stiepel — Rez ZFEU. 26. 1927. S. 75 (Walther Preusler).

11 Tempelklassiker: William Shakespeare, Twelfth Night or What You Will. As You Like It. Was ihr wollt. Wie es euch gefällt. Deutsch von A. W. v. Schlegel. Hrsg. von L. L. Schücking und Else v. Schaubert Leipzig, Tempelverlag 1925. 223 S.

12 Corrected Texts of Shakespeare, No. 1: The Tempest. London, Simpkin, Marshall 1926. XI, 155 S.

13 The Works of William Shakespeare. Chronologically arranged, in three volumes. With Introduction by Charles Whibley. Vol. I: Comedies, XLIII, 618 S., Vol. II: Histories, XLIV, 718 S., Vol. III: Tragedies LV, 666 S. London, Macmillan 1926 — Rez LTS Feb. 4, 1926, S. 76.

14 Shakespeares Werke. Übertragen nach Schlegel-Tieck von Max J. Wolff. Mit Bildern in Kupfertiefdruck. Berlin, Wegweiser-Verlag, Volksverband der Bucherfreunde 1926. 22 Bände — Rez. ZFEU 26. 1927. S. 303—305 (H. Jantzen). — Jb. 62. 1926. S. 168 u. Jb. 63. 1927 (W. Keller).

15 The Yale Shakespeare. New Haven, Conn., Yale University Press, London, H. Milford. All's Well That Ends Well, edited by Arthur Case. 1926. 140 S. — The Comedy of Errors, edited by Robert Dudley French. 1926. 96 S. — Henry VIII, edited by John M. Berdan and Tucker Brooke. 1926. —

Love's Labour's Lost, edited by Wilbur L. Cross and Tucker Brooke. 1925 —
Measure for Measure, edited by Willars Highley Durham 1926 137 S —
Pericles, edited by A. R. Bellinger 1926. — The Tragedy of Titus Andronicus,
edited by Alexander Maclaren Witherspoon 1926 VIII, 156 S.

II AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN nebst den dazugehörigen Erläuterungsschriften.

All's Well That Ends Well

Ed. s. Nr. 15.

16 Case, Arthur E.: «Mort du Vinaigre» Notes and Queries, 26 Sept 1925.

17 Case, Arthur E.: Some Stage-Directions in «All's Well That Ends Well». MLN 42 1927. S. 79—83.

Antony and Cleopatra.

*18 Gundolf, Friedrich Shakespeares Antonius und Cleopatra Vortrag, gehalten auf der Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 22. April 1926 Jb. 62 1926 S. 7—85

19 Moore, T. Sturge Shakespeare's Experience LTS. Oct. 28, 1926, S. 746. — Ref. Craig, 1927, S. 327

As You Like It

Ed. s. Nr. 7 und Nr. 11.

*20 Dunbabin, R. L. A. Rhetorical Figure in Shakespeare MLN. 41. 1926 S. 469—470

21 Wilson, John Dover, and Lodge, O. W. F. Marlowe and «As You Like It». LTS. Jan. 6, 1927, S. 12.

Comedy of Errors.

Ed. s. Nr. 15

22 Gaw, Allison The Evolution of «The Comedy of Errors». PMLA. 41. 1926 S. 620—666

23 Gill, Erma A. Comparison of the Characters in «The Comedy of Errors» with those in the «Menaechmi» University of Texas Bulletin. Studies in English 5 University of Texas Press 1925

24 Watt, H. A.: Plautus and Shakespeare. Further Comments on «Menaechmi» and «The Comedy of Errors» Class. Journal 20, 401—407.

Coriolanus.

Ed. s. Nr. 4

25 Cuninghame, Henry: Textual Notes on Shakespeare. Notes and Queries, vol. 151, Oct. 16, S. 273—275. (Zu Cor. IV, I, 2—9).

Cymbeline.

26 Cuninghame, Henry: Textual Notes on Shakespeare. Notes and Queries, vol. 152. Jan. 1, 1927, S. 43—45.

Hamlet.

27 Baron, W. R. N.: Hamlet in Folk-Speech Notes and Queries, vol. 150, July 31, S. 78—79.

28 Baker, Arthur E.: Shakespeare Dictionary. Part V, Hamlet. Taunton, Author 1925, S. 177—244.

29 Bather, F. A.: Hamlet and the Sources. LTS. July 8, 1926, S. 464.

30 Benninghoff, Ludwig Hamlet im Frack Der Kreis. Zs. f. Kunstl. Kultur. 3, S. 171—172

31 Bragdon, C. The Hamlet Problem from the Standpoint of the Artist in the Theatre Architectural Rec. 59, 1—6.

- 32 Brulé, A.: Un Page de Mallarmé sur Hamlet et Fortinbras. *Revue Anglo-Américaine* 2. 1925. S. 330—332.
- 33 Clark, Cumberland. A Study of Hamlet. Oxford, Blackwell 1926. 167 S. — *Rez. LTS.* Jan 13, 1927, S. 25.
- 34 Conrad, Bernard R.: Hamlet's Delay. A Restatement of the Problem. *PMLAA* 41. 1926. S. 680—687.
- 35 Cunningham, Henry: Textual Notes on some Passages in Hamlet. *Notes and Queries*, vol. 151. S. 75—76 und S. 93—94 — ad hoc ibd. S. 138 (F. H. Underwood), S. 147—149 und S. 176—177 (Cunningham), S. 193—194 (John A. Knowles), S. 248 (Cunningham).
- 36 D'Alfonso, R. Filosofi e psicologi nell' Amleto. *Nuova Antologia* 239, S. 183—194.
- *37 Diamond, Wilham Wilhelm Meister's Interpretation of Hamlet. *MPh.* 23. 1925/26. S. 89—101.
- 38 Forman, W. Courthope Some Women Hamlets and Romeos. *Notes and Queries* vol. 150. S. 115.
- 39 Guna, P. K.: On Two Problems in Shakespeare's Hamlet and Troilus and Cressida. *University of Dacca Bulletin* Nr. 9. London, H. Milford 1926. — *Rez. Notes and Queries* vol. 151. S. 198.
- 40 van Hamel, A. G.: De Scandinavische Hamletsage. *Neoph.* 11/4.
- 41 Krappe, A. H.: Shakespeare in Romance Folk-lore. *Neuphil. Mitteil.* 27. 3/4. Mai 1926.
- 42 Lawrence, W. J.: The Date of «Hamlet». *LTS.* April 8, 1926, S. 263. — *Ref. Jb.* 62. 1926. S. 183—184 (Beckmann-Keller). — *Craig*, 1927. S. 325.
- 43 Lugiatto, Luigi: Pazzi, squilibrati e delinquenti nelle opere dei letterati. Vol. I: Guglielmo Shakespeare e le sue Masterpieces: Amleto, Macbeth, Rê Lear, Otello. Con prefazione del Prof. Enrico Morselli. Arte, psicologia e critica. Bergamo, C. Conti & C. 1926. XX, 227 S.
- 44 Merbach, P. A.: Hamlet als Puppenspiel. *Die vierte Wand.* Magdeburg 1926, 2. Heft. 15 S.
- 45 Michael, Friedrich: Hamlet. Wort und Kostüm. *Die Szene* 16, S. 233—235.
- *46 Munsterberg, Margaret: The Gift of Tongues. *JEGPh.* 25. 1926. S. 393—406.
- 47 O'Sullivan, Mary Isabelle: «Hamlet» and Dr. Timothy Bright. *PMLAA*. 41. 1926. S. 667—679. — *Ref. Craig* 1927. S. 328.
- 48 Palmer, John: Hamlet in Modern Dress. *Fortnightly Review*, N. S. 98, S. 675—688.
- 49 Paulsen, Friedrich: Schopenhauer, Hamlet, Mephistopheles. Drei Aufsätze zur Naturgeschichte des Pessimismus. Stuttgart, Cotta 1926. 284 S.
- 50 Robertson, J. M.: The Naturalistic Theory of Hamlet. *Criterion* 3, S. 172—192.
- 51 Seligman, Edgar: Rosencrantz and Guildenstern. *LTS.* Jan. 7, 1926, S. 12. — vgl. dazu: ibd. Jan. 14, S. 28 (Percy Simpson), Jan. 21, S. 44 (Seligman and J. L. E. Dreyer); Jan. 28, S. 62 (Marcus Rosenkrantz); Feb. 25, S. 142 (Mrs. C. C. Stopes). — *Ref. Jb.* 62. 1926. S. 184 (Beckmann-Keller).
- 52 Shackford, Martha Hale: Sources of Irony in «Hamlet». *The Sewanee Review* 34. 1926. S. 12—27.
- 53 Spens, Janet: The Date in «Hamlet». *LTS.* April 29, 1926, S. 323.
- 54 Stijfhoom: Hamlet. *Neoph.* 12. 1927. H. 2 und 3.
- *55 Tilley, M. T.: Two Shakespearean Notes. *JEGPh.* 24. 1925. S. 315—324. — *Ref. Jb.* 62. 1926. S. 185 (Beckmann-Keller).
- 56 Tomlinson, M.: Hamlet Again. *Cath. World* 122, S. 782—786.
- 57 Underwood, F. H.: Hamlet: An Amendment (I, IV, 36—38). *Notes and Queries* vol. 150. 1926. S. 422; vgl. ibid. S. 434 und S. 451.
- 58 Vogeler, Erich: Wie steht's mit Hamlet? *Berliner Tageblatt* 44, 1925. Nr. 126.
- *59 Vollhardt, W.: Italienische Parallelen zu Shakespeares «Hamlet». *Jb.* 62. 1926. S. 132—157.

- 60 Walser, Robert. Hamlet-Essay. Prager Presse 1926, Nr 129
 61 Zettersten, Louis «Danskers» in Hamlet Notes and Queries, vol. 150. 1926 S 99 — Ref Craig, 1927, S 335

Henry IV

- 62 Baker, Harry T. The Problem of «2 Henry IV» English Journal 15, S 289—294.
 63 Bagehot, Walter The Date of Henry IV. LTS Jan. 28, 1926. S. 62.
 64 Cowl, R P Some Literary Allusions in «Henry the Fourth» LTS. March 26, 1925 S 222 — Vgl dazu ibd April 12, 1925, S 253 (A R. Cripp).
 65 Cowl, R P Echoes of Henry IV in Elizabethan Drama. LTS. Oct 22, 1925, S 697.
 66 Cowl, R. P Some «Echoes» in Elizabethan Drama of Shakespeare s Henry IV, Parts 1 and 2, in Relation to the Text of those Plays. Helsingfors, Frenckell London, E. Matthews & Marrot.
 *67 Jente, Richard. «A Woman conceals what she knows not» MLN. 41. 1926. S 253—254
 68 Mackail, J W. A Crux in «2 Henry IV». LTS Spt 30, 1926, S. 654
 69 Morris, J E. The Date of «Henry IV» LTS. Jan. 28, 1926, S 62. — Ref. Craig 1927, S 327
 70 Rhedecyman. Stammerers Notes and Queries, vol. 151 S. 153. — Vgl. dazu ibid S. 301 (M H. Dodds); S 339 (Edward Bensly and H. Askew).
 71 Salmon, David Michers and Blackberries LTS Oct. 28, 1926, S. 746.

Henry V.

- Ed. s. Nr 6.
 72 Radcliffe, W: «And there is salmons in both». LTS. March 18, 1926, S. 217—218. — Vgl dazu: ibid. March 25, S. 236 (Herbert Maxwell), April 8, S 264 (L E Upcott).

Henry VI.

- Hrsg. s. Nr. 1.
 *73 Forsythe, Robert S. Tacitus, Henry VI, Part III, and Nero. MLN. 42. 1927. S 25—27.
 74 Gaw, Allison: The Origin and Development of 1 Henry VI. in Relation to Shakespeare, Marlowe, Peele and Greene. University of Southern California Studies. First Series, Nr 1. University of Southern California, Los Angeles 1926. 180 S. — Rez Jb. 63. 1927 (W. Keller).
 74a Gourvitch, I.: Drayton and «Henry VI». Notes and Queries, vol. 151. S. 201—204, 219—221, 239—241, 256—258. — Ref. Craig, 1927, S. 320. — Jb. 63. 1927 (F. Beckmann).

Henry VIII.

- 75 The Famous History of the Life of King Henry VIII by William Shakespeare and John Fletcher. The King's Treasures of Literature. London, Dent 1925.
 76 William Shakespeare: König Heinrich der Achte. Ein Schauspiel aus Shakespeares Kreis. Nach der Übersetzung von Wolf Graf Baudissin, hrsg. von Elisabeth Levy. Stuttgart, Union 1925. IX, 184 S.
 Ed. s. Nr. 15.

John.

- *77 Post, L. A.: Note on Shakespeare's King John MLN. 41. 1926. S. 535.

Julius Caesar.

- 78 William Shakespeare: Julius Caesar. Translated into Portuguese by Luis Cardim. Porto, Emp. Indust. Grafica 1925. 283 S. — Ref. LTS. March 18, 1926, S. 218
 79 William Shakespeare: The Tragedy of Julius Caesar. With an Introduction and Notes by H. de Groot. Utrecht, Kemink & Zoon 1925.

XXXVII, 132 S = Selections from English Literature 12. — Rez. Angl. Beibl. 98. 1927. S. 125—128 (Else Deckner). — Ref. Arch. 81. Jg. 151. Bd. 1927. S. 298—299 (Karl Brunner).

80 William Shakespeare. Julius Caesar. A Selection of the Chief Scenes. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von K. Richter. München, Kellerer 1926. 40 S = Kellerers Englische Ausgaben 22 — Ref. Arch. 81. Jg. 151. Bd. 1927. S. 306

Ed. s. Nr. 8 und Nr. 10.

81 Madan, F. A. Shakespeare Emendation. LTS April 23, 1925, S. 284. — Vgl. dazu ibid. April 30, S. 300 (Henry Cuningham); May 14, S. 335 (A. C. R. Carter).

82 Schestow, Leo: Das ethische Problem bei Shakespeare. Europäische Revue 2. 1926. S. 371—381.

*83 Shackford, Martha Hale. Julius Caesar und Ovid. MLN. 41. 1926. S. 172—174.

Lear.

84 Norwood, Gilbert. A Twisted Masterpiece. Contemporary Review 127, S. 590—598.

*85 Pancoast, Henry S.: Note on King Lear. MLN. 40. 1925. S. 404 bis 408. Vgl. Nr. 41 und Nr. 43.

Love's Labour's Lost.

Ed. s. Nr. 15

86 Moffat, James. The Medieval Dentist's Hat. LTS. Feb. 4, 1926, S. 80. — Vgl. dazu ibid. Feb. 18, S. 119 (Lilian Lindsay); Feb. 25, S. 142 (W. Rushton). — Ref. Arch. 1927, S. 327.

87 Reynaud, M.: Quelques notes sur Love's Labour's Lost. Revue Anglo-Américaine 4. 1927. 3. H. Feb.

Macbeth.

Ed. s. Nr. 10.

88 Hochgesang, M.: Wandlungen des Dichtstils. Dargestellt unter Zugrundelegung deutscher Macbeth-Übertragungen. München, Hueber 1926. VIII, 132 S. — Rez. DNSp. 34. 1927. S. 209—210 (Adolf v. Grolman). — Ref. Arch. 81. Jg. 151. Bd. 1927. S. 294.

89 Two Tales from Shakespeare (Macbeth, The Tempest). Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von W. Preusler. Frankfurt a. M., M. Diesterweg 1926. 32 S. = Diesterwegs Neusprachliche Lesehefte 88.

Siehe ferner Nr. 43.

Measure for Measure.

Ed. s. Nr. 15.

90 Sullivan, Edward: Measure for Measure III, I, 92—95. LTS Aug. 5, 1926, S. 537.

The Merchant of Venice.

91 William Shakespeare: The Merchant of Venice. With an Introduction and Notes. Ed. by J. Kooistra. Utrecht, Kemink & Zoon 1926. XX, 111 S.

92 Lebrun-Sudry, Mme: Le Marchand de Venise. Paris, Dent 1924. = Collection Shakespeare: Texte Anglais-Français. — Rez. Revue Anglo-Américaine 2. 1925. S. 336—339 (A. Feullerat).

Ed. s. Nr. 6 und Nr. 7.

93 Bab, Juhus: Shylock-Nathan-Judith. Morgen, Juni 1925, S. 209 bis 225.

*94 van Draat, P. Fijn: Maternal Impression. Anglia 50. 1926. S. 287 bis 290.

95 Gronemann, Sammy: Antonio, der Kaufmann von Venedig. Jb. f. jüdische Geschichte und Literatur 26, S. 84—94.

96 Jacobs, Monty: Shylock. Ein Kapitel deutscher Theatergeschichte. Westermanns Monatshefte 160, S. 621—625

97 Neruda, Jan Ist Shylock ein Clown oder ein Juda Makkabaus? Das Zelt 1 1925. S. 235—237.

98 Pruvost, René. Le «Marchand de Venise» avant Shakespeare Revue Anglo-Américaine 3 1926 S. 511—514

99 Vigny, Alfred de. Oeuvres Complètes Théâtre I Othello Shylock. Fragments de Roméo Compositions d'après Shakespeare Note et éclaircissements de M Fernand Baldensperger. Paris, Louis Conrad XL, 315 S.

The Merry Wives of Windsor.

100 The Falstaff Plays of William Shakespeare, edited by Thomas Donovan. Sydney, Angus & Robertson 1926 248 S. — Ref LTS Feb. 25, 1926. S. 145.

101 Newdigate, B H: Falstaff, Shallow, and the Stratford Musters. The London Mercury 15/88, 1926, Feb.

*102 Knowlton, E C Falstaff Redux JEGPh 25 1926 S. 193—215 — Ref. Craig, 1927. S. 324

A Midsummer Night's Dream

Ed. s. Nr. 7.

*103 Tilley, M. P. A neglected sixteenth-Century «Of-Or» Construction. MLN. 41 1926 S. 462—464

Much Ado About Nothing.

Ed s Nr 2

104 Hamigan, John E · Benedick and Lazarillo. LTS Sept. 23, 1926, S. 632 — Vgl dazu: ibid Sept. 30, S 654 (William J. Entwistle and L. R. M. Strachan)

*105 Thaler, Alwin: Queen Elizabeth and Benedick's «Partridge Wing». MLN. 41. 1926 S 527—529.

Othello

*106 Baker, Harry T: The fair Cassio PhQ. 6 1927 S. 89—90.

107 Derocquigny, J: Othello en français. Revue Anglo-Américaine 3. 1926. H 4 April

108 Oppenheim, E: Othello. Ein Beitrag zur vergleichenden Psychologie Shakespearescher Gestalten. München, Bergmann 1926 = Oppenheim, Dichtung und Menschenkenntnis Psychologische Streifzüge durch alte und neue Literatur.

109 Renato, M C.: La gelosia de Otello nello Shakespeare. Rass nazionale 53, S. 21—35.

Siehe ferner Nr. 43 und Nr. 99.

Pericles.

Ed. s Nr. 15.

Richard III.

Hrsg. s. Nr. 1.

110 Taylor, Geo A.: Edward IV and Lady Elizabeth Butler. Notes and Queries, vol. 151. S. 369. — Vgl. dazu: ibid. S. 408—409 (A. R. Bayley); S. 444—445 (Edward Bensly).

Romeo and Juliet.

111 Kozul, A.: La Tragédie de Roméo et Juliette. Paris, Dent 1924. = Collection Shakespeare. Texte anglais-français. — Rez. Revue Anglo-Américaine 2. 1925. S. 336—339 (A. Feullerat).

*112 van Dam, B. A P.: Did Shakespeare revise «Romeo and Juliet»? Angha 51. 1927. S. 39—62. — Ref. Jb. 63. 1927 (W. Keller).

113 Yates, D.: Grillparzer's «Hero» and Shakespeare's «Juliet» MLR. 21/4. Oct. 1926.

Siehe ferner Nr 88 und Nr. 99.

The Taming of the Shrew.

114 Alexander, P.: «The Taming of a Shrew» LTS Sept 16, 1926, S 614. — Ref Craig, 1927, S. 315.

115 Hafner, Theodor: Der Widerspenstigen Zähmung. Schweiz. Rundschau 26 S. 116—180

*116 Vollhardt, W.: Eine neue italienische Version von der «Bezaehlung der Widerspenstigen» Angl Beibl 38. 1927 S. 214—217

The Tempest

117 Shakespeare: Der Sturm. Deutsch von Richard Schaukal Mit Original lithographien von Oskar Laske. Einmalige Ausgabe von 350 Exemplaren. Druck und Verlag der oesterreichischen Staatsdruckerei 1925 117 S — Rez DNSp. 33. 1925. S. 463 (Walther Kuchler).

118 William Shakespeare: The Tempest. Illustrated by Arthur Rackham. London, Heinemann 1926. X, 185 S.

Ed. s. Nr. 12

119 Cawley, Robert Ralston: Shakespeare's Use of the Voyagers in «The Tempest». PMLAA 41. 1926 S 688—726 — Ref. Craig, 1927. S. 317

120 Chambers, Sir Edmund. The Integrity of «The Tempest» REST. 1 1925. S 129—150. — Ref Craig, 1926 S. 233—234 — Jb 62. 1926 S 184—185 (Beckmann-Keller).

121 Dean, H. P.: A Foho Stage Direction (Temp III, III, 19). LTS. Nov. 26, 1925, S. 812.

*122 Graves, Thornton S.: On Allegory in «The Tempest». MLN 40. 1925. S. 396—399

*123 Hunter, Mark: The Tempest III, II, 121. REST 2. 1926. S. 347 bis 348. — Ref. Jb. 63. 1927 (F. Beckmann).

124 McGovern, J. B.: Piquet or Chess in «The Tempest». Notes and Queries, vol. 151. S. 261

*125 Mackenzie, W Roy: «Standing Water» MLN. 41 1926. S. 283 bis 293.

*126 Sandison, Helen: The Unblemished Garments in «The Tempest». MLN. 41. 1926. S. 44—45.

*127 Vollhardt, W.: Zur Quellenkunde von Shakespeares «Sturm». Angl. Beibl. 37. 1926. S. 337—342.

Siehe ferner Nr. 89 und Nr. 103.

Timon of Athens.

*128 Gilman, Margaret: «Le Dissipateur» and «Timon of Athens». MLN. 42. 1927. S. 162—165.

129 Golding, S. R.: «Timon of Athens» Notes and Queries, vol. 150. April 17, 1926, S 273—275, ferner ibid. 167—170 — Ref. Craig, 1927, S. 320.

130 Sykes, H. Dugdale: Timon of Athens. Notes and Queries, vol. 150. July 10, 1926, S 21—23.

Titus Andronicus

Ed. s. Nr. 15.

*131 Clark, Eleanor Grace: Titus and Vespasian. MLN. 41. 1926. S. 523—527.

*131 Clark, Eleanor Grace: Titus and Vespasian MLN. 41. 1926. S. 523—527.

Trionlus and Cressida.

Siehe Nr. 39.

Twelfth Night

Ed s. Nr. 6 und Nr. 11

132 Dickens, Bruce: «Pythagoras concerning Wildefowle» (TN 4, 2, 52—58). MLR. 20. 1925 S 186.

133 Gray, E McQueen: Shakespeare's «Twelfth Night». Notes and Queries, vol. 150. 1926. S. 44.

Siehe ferner Nr. 125.

Two Gentlemen of Verona.

134 Guthrie, John Ten Designs for «The Two Gentlemen of Verona». With a Foreword by Gordon Bottomley. Bognor, Peartree Press 1925. — Rez LTS Nov. 26, 1925, S. 793.

Winter's Tale.

Hrsg s Nr 1

III NICHTDRAMATISCHE WERKE

Rape of Lucrece.

Hrsg. s Nr 3.

Passionate Pilgrim.

Hrsg. s Nr. 3.

Sonnets

135 Fischer Rudolf: Shakespeares Sonette Gruppierung, Kunstform. Aus dem Nachlaß hrsg von Karl Brunner Wien, W Braumuller 1925. VIII, 182 S = Wiener Beitrage zur englischen Philologie, 53. — Rez. Arch. 81. Jg. 150. Bd. S. 287—288. — Jb 62. 1926. S. 167—168 (W. Keller). — RESt 2 1926 S. 350—354 (J. Dover Wilson).

136 Shakespeares Sonette, übersetzt von Ludwig Fulda, erläutert von Alois Brandl. Neue Ausgabe Stuttgart-Berlin, J. G Cotta 1925. XLVII, 156 S. — Rez Angl. Beibl. 37. 1926. S. 271—286 (Ehse Deckner).

137 Shakespeare's Sonnets. A Facsimile. With a Note by A. T. B. London, Cape 1925. — Rez. LTS. Dec. 3, 1925, S. 831.

138 The Sonnets of Shakespeare, edited by T. G. Tucker. Cambridge University Press 1924. — Rez. RESt. 1 1925. S. 353—359 (J. D. Wilson). — Revue Anglo-Américaine 2 1925. S. 542—545 (Charles Garnier).

139 William Shakespeare's Sonnets · Rephca. The Noel Douglas Rephcas. London, Noel Douglas 1926.

*140 Beckwith, Elizabeth. On the Chronology of Shakespeare's Sonnets. JEGPh. 25. 1926. S. 227—242. — Ref. Craig, 1927. S. 315.

141 Bray, Sir Denys: The Original Order of Shakespeare's Sonnets. London, Methuen 1925. XVI, 130 S. — Rez. LTS. Nov. 26, 1925, S. 797.

142 Denning, W. H.: Who wrote Shakespeare's Sonnets? Engl. Rev. 40, 766—768. — Ref. Craig, 1926, S. 236.

143 Fort, J. A.: The Time Scheme of the First Series of Shakespeare's Sonnets. Nineteenth Century and After, 99, August 1926, S. 272—279.

*144 Forth, J. A.: Thorpe's Text of Shakespeare's Sonnets. RESt. 2. 1926. S. 439—445. — Ref. Jb. 63. 1927 (B. Beckmann).

145 Larbaud, Valery: «Motley». LTS. June 24, 1926. S. 432

146 Marshall, Wilhelm: Aus Shakespeares poetischem Briefwechsel. Heidelberg (1926), H. Großberger. 50 S.

*147 Marschall, Wilhelm: Das Zentralproblem der Shakespeare-Sonette. Anglia 51. 1927. S. 31—38.

148 Robertson, J. M. The Problem of the Shakespeare Sonnets. London, G. Routledge 1926 — Rez Sat Rev. 142, 734—735.

149 Taylor, Geo. A.: The «Dark Lady» of Shakespeare's Sonnets. Notes and Queries, vol. 150. 1926 S. 243. — Ref. Craig, 1927, S. 332—333.

The Two Noble Kinsmen

- *150 Graves, Thornton S.: Notes on Elizabethan Plays IV «The Two Noble Kinsmen» MPh. 23. 1925/26. S. 3.

IV. SHAKESPEAREANA

- 151 Acheson, A.: Shakespeare, Chapman et «Sir Thomas More» avec un avant-propos de F. L. Schoell. Revue Anglo-Américaine 3 1926. S. 428—439, 514—531. — Ref. Arch. 81 Jg. 151. Bd. 1927. S. 299. — Craig, 1927 S. 330
- 152 Addy, S. O.: Shakespeare's Will: the Stigma Removed Notes and Queries, vol. 150 1926. S. 39—42, 101—102.
- 153 Addy, S. O.: Shakespeare's Marriage Notes and Queries, vol. 151. 1926 S. 291—293, 309—312 — Ref. Craig, 1927, S. 314 — Jb. 63. 1927 (F. Beckmann)
- 154 Alden, Raymond Macdonald: A Shakespeare Handbook New York, F. S. Crofts & Co. 1925. XVI, 240 S. — Rez. Angl. Beibl. 38. 1927. S. 136 bis 137 (Felix Flugel).
- *155 Altenberg, Paul: Zur Einführung in Plaut DNSp. 34 1926 S. 520—528.
- *156 Ambrose, Genevieve. George Gascoigne. RESt. 2. 1926. S. 163 bis 168
- *157 Anders, Heinrich: Randglossen zu «Shakespeares Belesenheit». Jb. 62. 1926. S. 158—162.
- 158 Anon.: Shakespeare's Experience. LTS. Nov. 4, 1926, S. 770. — Vgl. dazu: ibid. Nov. 11, S. 797—798 (T. Sturge Moore and J. Dover Wilson); Nov. 18, S. 819 (T. Sturge Moore and Anon.), Nov. 18, S. 868 (K. Fundukhan); Dec. 23, S. 949 (G. W. R. Knight); Dec. 30, S. 961 (J. A. Fort); Jan. 13, 1927, S. 28 (William Poel).
- 159 Apuleius: The Golden Ass of Lucius Apuleius translated out of Latin by William Adlington with an Introduction by E. B. Osborn, and illustrated in colour and black and white by Jean des Bosschère. London, John Lane 1923. — Rez. Jb. 62. 1926 S. 172—173 (H. Anders)
- *160 Aronstein, Philipp: Das englische Renaissancetheater DNSp. 33. 1925. S. 265—280
- *161 Aronstein, Philipp: Ein dramatischer Kunsthandwerker der englischen Renaissance (A. Munday). Arch. 80 Jg. 149. Bd. S. 212—218; 81. Jg. 150. Bd. 1926. S. 31—62.
- 162 Ashwell, Lena: Reflections from Shakespeare. A Series of Lectures. Edited by Roger Pocock. London, Hutchinson 1926. IX, 238 S. — Ref. LTS. Nov. 11, 1926, S. 801.
- 163 Bab, Julius. Das wahre Shakespeareproblem. Masken 20, S. 337 bis 343.
- 164 Bab, Julius: Shakespeare. Wesen und Werke. Stuttgart, Union 1925.
- *165 Baker, Harry T.: Shakespeare Misquoted. MLN. 42. 1927. S. 87—94.
- *166 Baskervill, Charles Read. Play-Lists and Afterpieces of the Mid-Eighteenth Century. MPh. 23. 1925/26. S. 445—464.
- 167 Bass, Mrs. James Madison: The Shakespeare Association of America. Shakespeare Association Bulletin, vol. I Nr. 1. S. 2—4.
- 168 Baugh, Albert C.: Recent Work in the Shakespearean Field. Shakespeare Association Bulletin, vol. I. Nr. 1. S. 17—20.
- 169 Beach, J. W.: Shakespeare and Harlequin. Virginia Quarterly Review 1. S. 247—260.
- *170 Beckmann, Bernhard, und Keller, Wolfgang: Zeitschriftenschau. Jb. 62. 1926. S. 174—188.
- 171 Benedetti, A.: La Sicilia nel teatro di Shakespeare. Archivio Storico Siciliano 45.
- 172 Berthelot, R.: La sagesse Shakespearienne. Revue de Métaph. et de Morale. April/Juni 1926.
- *173 Bohs, W.: Shakespeare und die britische Jugend. DNSp. 34. 1926. S. 442—443.

- 174 Bradby, G. F.: *About Shakespeare and his Plays* Oxford University Press, London, H. Milford 1926 92 S. — *Rez E Studies* 8. 1926 S 189 (W. A. Ova) — *LTS* Oct. 7, 1926, S. 678. — *Notes and Queries*, vol 151. S. 53—54 — *Jb* 62 1926 S 166 (W. Keller). — *Angl. Bibl.* 38 1927 S 114—115 (Phil Aronstein) — *Ref MLR* 22/1 Jan 1927
- *175 B(randl), A.: *Shakespeare in Frankreich* Arch 80 Jg 149 Bd. 1926. S 267—268
- 176 Brewer, Wilmon *Shakespeare's Influence on Sir Walter Scott*. Boston, The Cornhill Publishing Company 1925
- 177 Bridges, Horace James *Our Fellow Shakespeare* New revised edition. Chicago, Covici 1925. 300 S
- 179 Brooke, Tucker *Shakespeare of Stratford* New Haven, Conn., The Yale University Press, London, H. Milford 1926. 177 S — *Ref Craig* 1927, S 316. — *LTS* Oct. 1926, S. 749. — *Sat Rev of Lit.* 2. S 635. — *Jb* 63. 1927 (W. Keller)
- 180 Brooke, Tucker *Shakespeare's Queen* The Yale Review, Jan. 1927.
- 181 Brown, Charles R. *Donne and Shakespeare* *Notes and Queries*, vol 151. S 421—422.
- 182 Brown, John Mason: *What the Moderns have done to Shakespeare* *Theater Arts M* 10 S 426—445
- 183 Brown, Joseph Epes: *The Critical Opinions of Samuel Johnson*. Princeton University Press — *Rez RESt.* 2 1926 S 354—356 (R. W. Chapman).
- 184 Brunius, August *William Shakespeare. Liv, Drama, Theater* Stockholm, Bokforlaget Natur och Kultur 1925. — *Rez. LTS.* June 4, 1925, S. 384.
- 185 Bruns, Felix H.: *Die größte Mystifikation in der Weltliteratur*. Verlagsgesellschaft Braunschweig 1926 VIII, 143 S. 30 Abb. — *Rez DNSp.* 35 1927. S 305 (Otto Weidenmüller)
- 186 Byrne, M. St Clare: *Elizabethan Life in Town and Country*. London, Methuen & Co. 294 S. — *Rez RESt.* 2. 1926. S. 244—245 (J. C. Stobart).
- 187 Cahour, Joseph: *Jeanne d'Arc dans la littérature étrangère*. Laval, Polycopié par les soins de l'auteur 1925. 28 S.
- 188 Carpenter, Frank B.: *Shakespeare and his Fellow-Townsmen* *Notes and Queries*, vol. 151, S 422.
- 189 Chambers, E. K.: *The Unrest in Shakespearean Studies*. Nineteenth Century and After, vol. 101, Feb. 1927, S. 255—266.
- 190 Chevalley, Abel: *Thomas Deloney. Le roman des métiers au temps de Shakespeare*. Paris, Librairie Gallimard 1926. 255 S. — *Rez RESt.* 3. 1927. S. 85—89 (Ernest A. Baker).
- 191 Chiesa, M. Tibaldi: *La Tragedia greca e la Tragedia inglese* *Sofocle e Shakespeare*. Nuova Antologia 243. 1925 S. 123—152.
- *192 Child, Harold: *Revivals of English Dramatic Works, 1919—1925*. *RESt* 2 1926. S. 177—188.
- *193 Child, Harold: *Revivals of English Dramatic Works, 1901—1918*, 1926. *RESt.* 3. 1927. S. 169—185. — *Ref. Jb.* 63. 1927 (B. Beckmann).
- 194 Coffman, G. R.: *A Note on Shakespeare and Nash*. *MLN.* 42/5. May 1927.
- 195 Connes, Georges: *Le Mystère Shakespeareien*. Bibliothèque de la Revue des Cours. Paris, Boivin & Cie. 256 S.
- 196 Cordova, Rudolph de: *Shakespeare through Modern Spectacles*. Great Thoughts, Oct. 1925.
- 197 Courtney, William Prideaux and Smith, David Nichol: *A Bibliography of Samuel Johnson*. Oxford, Clarendon Press 1925. VIII, 186 S. — *Rez. RESt.* 2. 1926. S. 105—107 (A. W. Reed)
- *198 Craig, Hardin: *Recent Literature of the English Renaissance*. *Studies in Philology*, 23/2. April 1926. S. 200—325. — *Ref. Jb.* 62. 1926. S. 171 (W. Keller).
- *199 Craig, Hardin: *Recent Literature of the English Renaissance*. *Studies in Philology* 24/2. April 1927, S. 290—382. — *Ref. Jb.* 63. 1927 (W. Keller).
- *200 Crane, Ronald S.: *English Literature of the Restoration and Eighteenth Century*. A current Bibliography. *PhQ.* 5. 1926. S. 341—383.

- *201 Cuming, A. A Copy of Shakespeare's Works which formerly belonged to Dr Johnson. *REST* 3. 1927. S. 208—212
- 202 Dean of Winchester Fifty Years of Shakespeare on the Stage. III. Tragedies. Boston Cornhill LVIII, 113—126
- *203 Deetjen, Werner Die 62 Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 22 April 1926 *Jb.* 62 1926 S. 1—6
- *204 Deetjen, Werner Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1925/26. *Jb.* 62 1926 S. 198—199
- 205 Dubeux, A. L'art de traduire Shakespeare: Traductions d'autrefois et d'aujourd'hui *Revue Universitaire* 34 Juli 1925. S. 114—127.
- *206 Eckhardt, E.: Gehort Shakespeare zur Renaissance oder zum Barock? Tübingen, Verlag des Englischen Seminars 1926 = Festschrift Friedrich Kluge zum 70. Geburtstag dargebracht, S. 21—29 — *Ref. Jb.* 62 1926. S. 181 (Beckmann-Keller)
- *207 Emden, Cecil S. Lives of Elizabethan Song Composers. Some New Facts. *REST*. 2 1926. S. 416—422
- *208 Engelen, Julia Die Schauspieler-Ökonomie in Shakespeares Dramen. *Jb.* 62 1926. S. 86—97. (Diss. Münster)
- 209 Ervine, St. John. The Organised Theatre A Plea in Civics London, G. Allen & Unwin, Ltd 1924 213 S. — *Rez. E. Studien* 61 1926. S. 124 bis 129 (K. Arns)
- 210 Erskine, John The Elizabethan Lyric New York, Columbia University Press.
- 211 Essays and Studies by Members of the English Association, collected by John Buchan, vol. 12 Oxford, Clarendon Press 1926. 119 S. — *Rez. Angl. Beibl.* 38. 1927 S. 196—198 (S. B. Liljegen). — *E. Studies* 9/2 April 1927 (J. H. Schutt)
- 212 Fenyves, Paul: Studien zur dramatischen Technik in Shakespeares Tragödien (Der Weg vom «Hohepunkt» bis zur «Katastrophe»). Im Jahrbuch der phil. Fakultät der Deutschen Universität in Prag, Dekanatsjahr 1924/25, 2. Jg. Prag 1926, S. 71—74 (Auszug).
- 213 Feuillerat, Albert Le vrai Shakespeare *Revue de France*, Sept. 1, 1926.
- *214 Fischer, Walther. Ludwig Tiecks Shakespeare. *DNSp.* 34 1926. S. 102—108.
- 215 Flower, Archibald: The New Memorial at Stratford. The Shakespeare Association of America, vol. 1. S. 5—6.
- 216 Forrest, H. E.: The Old Houses of Stratford-upon-Avon. London, Methuen, New York, Doran 1925 180 S. — *Rez. LTS* Sept. 3, 1925, S. 566.
- 217 Fort, J. A.: The Shakespeare Signatures. *LTS*. Jan. 22, 1925, S. 56. — Vgl. dazu *ibid.* Jan. 15, 1925 (Sir George Greenwood).
- 218 Gargano, G. S.: Manoscritti di Shakespeare. *Marzocco*, 30, 51.
- 219 Garrod, H. W.: Milton's Lines on Shakespeare. Essays and Studies by Members of the English Association, collected by John Buchan, vol. 12, Oxford, Clarendon Press 1926. — *Rez. Angl. Beibl.* 38 1927 S. 196 (S. B. Liljegen). — *Jb.* 63. 1927 (W. Keller).
- 220 Granville-Barker, Harley: Shakespeare and Modern Stagecraft *The Yale Review* 15 1926. S. 703—724.
- 221 Gray, Arthur: A Chapter in the Early Life of Shakespeare. Polesworth in Arden. Cambridge, University Press 1926. X, 123 S. — *Rez. Notes and Queries*, vol. 150, S. 305. — *REST*. 2. 1926. S. 479—481 (G. B. Harrison). — *Angl. Beibl.* 38. 1927. S. 111—112 (H. T. Price). — *Jb.* 62. 1926. S. 165 bis 166 (W. Keller).
- 222 Green, T.: Unconsidered Trifles. Halifax, F. King 1924.
- 223 Greenbough, H.: Odd Moments. London, Newnes 1925. 181 S.
- 224 Greenwood, Sir George: The Shakespeare Signatures *LTS*. Jan. 15, 1925. — Vgl. dazu: *ibid.* Jan. 19, 1925, S. 71. — *Ref. Craig*, 1926. S. 240.
- 225 Greenwood, Sir George: Shakespeare's Handwriting and the Northumberland Manuscript. The Latest «Shakespeare» Nest. London, Watts 1925. 31 S. — Vgl. dazu: *LTS* Dec. 17, 1925. S. 386.

- 226 Greenwood, Sir George: The Stratford Bust and the Droeshout Engraving. London, Cecil Palmer 71 S — Vgl. LTS Feb 18, 1926, S 122.
- 227 Greenwood, Sir George: Thomas Green alias Shakspeare. LTS Jan 21, 1926, S 44
- 228 Greenwood, Sir George: A Cambridge Scholar on Shakespeare. The National Review, August 1926
- 229 Greenwood, Sir George: False Lights on Shakespeare. The National Review, März 1927
- 230 Greenwood, Sir George: The Shakespeare Problem. English Review 40, S. 52—61 — Ref. Craig, 1926. S 240.
- 231 Greg: English Literary Autographs 1550—1650. Selected for reproduction and edited by W. W. Greg in collaboration with J. P. Gilson, Hilary Jenkinson, R. B. McKerrow, A. W. Pollard. Part I Dramatists. Oxford University Press 1925 — Rez. RESt. 2 1926. S. 100—105 (Robin Flower).
- *232 Greg, W. W.: Editors at Work and Play. RESt. 2 1926. S. 173 bis 176
- 233 Gurney, T. A.: Shakespeare's Susanna. Contemporary Review 128, S. 758—765.
- 234 Guthmann, A.: Shakespeares Krankheit und Tod. Der Turner, 28. Nov. 1925. S. 146—150.
- *235 Hannauer, Leo.: Das einsilbige Wort im englischen Vers. DNSp. 33. 1925. S. 348—351.
- 236 Harbeson, W. P.: The Elizabethan Influence on the Tragedy of the Late Eighteenth and the Early Nineteenth Centuries. Philadelphia, University of Pennsylvania.
- 237 Harrison, T. P.: Shakespeare and Montemayor's «Diana». Studies in English Nr. 6, University of Texas Bulletin N. 2648, Dec. 22, 1926.
- 238 Harman, Edward George: The «Impersonality» of Shakespeare. Examined and discussed by the late Edward G. Harman. London, C. Palmer 1926. 330 S.
- *239 Hartl, Eduard: Shakespeare-Bibliographie. Jb. 62 1926. S. 200 bis 254.
- 240 Hartley, Dorothy, and Elliot, Margaret M.: Life and Work of the People of England. A Pictorial Record from Contemporary Sources. Vols. III and IV: The Fifteenth Century and The Sixteenth Century. London, B. T. Batsford 1925. 129 S — Ref. Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 2. 1926. S. 790 (Walther Hubner).
- 241 Herford, C. H.: Shakespeare and Descartes. A Chapter in the Intellectual History of Europe. Hibbard Journal 24. S. 88—100.
- 242 Herrington, Walter Stevens: Legal Lore of Shakespeare. Am. Law Rev. 60. S. 130—140.
- 243 Hickson, S. A.: The Prince of Poets and most illustrious of Philosophers. London, Gay & Hancock 1926. 368 S., 16 Abb.
- *244 Hoch, Walther: Angelsächsische Kultur im Spiegel der Literatur. ZFEU. 26. 1927. S. 106—114.
- 245 Hotson, J. Leslie: A Stratford-on-Avon Lawsuit. Burbage v. Shakespeare. The Times, Dec. 29, 1926, S. 6. — Ref. Craig, 1927. S. 323.
- *246 Hunter, Mark: Act and Scene Division in the Plays of Shakespeare. RESt. 2. 1926. S. 295—310. Ref. Jb. 63. 1927 (W. Keller).
- *247 Isaacs, J.: A Note on Shakespeare's Dramatic Punctuation. RESt. 2. 1926. S. 461—468.
- 248 Jaggard, William: Shakespeare Memorial. Stratford-on-Avon. Fifty Years' Retrospect, with Records of Plays and Players. Stratford-on-Avon, Shakespeare Press 1925. 36 S.
- *249 Jenkinson, Hilary: Notes on the Study of English Punctuation of the Sixteenth Century. RESt. 2 1926. S. 152—158.
- 250 Jente, Richard: The Proverbs of Shakespeare with Early and Contemporary Parallels. Washington University Studies, vol. 13, Humanistic Series, Nr. 2, S. 391—444. Washington, University Press 1926. — Rez. Angl. Beibl. 88. 1927. S. 199.

251 Jones, Imgo: Designs for Masques and Plays at Court. A descriptive Catalogue of drawings for scenery and costumes, mainly in the collection of the Duke of Devonshire. With Introduction and Notes by Percy Simpson and C. F. Bell. Oxford, Printed for the Walpole and Malone Societies at the University Press 1925. VIII, 158 S., 51 Tafeln. — Ref. Arch. 80 Jg. 149. Bd. S. 173—174.

252 Kaufmann, Paul: The Shakespeare Forum. Shakespeare Association Bulletin, vol. I Nr. 2, S. 7—11

*253 Keller, Wolfgang: Bucherschau. Sammelreferat. Jb. 62. 1926 S. 165—172.

254 Kellner, Leon: Shakespeare-Ratsel. Vossische Zeitung, 1926, Unterhaltungsbl. Nr. 168.

255 Kern, Alfred A.: Shakespeare and Drunkenness. Bulletin of Randolph-Macon Woman's College, 12, Nr. 1. Lynchburg 1925.

256 Krauß, Ingo: Shakespeares Ahnen? Familiengeschichtliche Blätter 23. S. 317—324, 349—354.

257 Law, Ernest: Shakespeare's Garden, Stratford-on-Avon. Oxford, Blackwell 1924. — Rez. London-Mercury 12. 101—103 (Osbert Burdett).

258 Legouis, Émile: The Bacchic Element in Shakespeare's Plays. British Academy Lecture. London, H. Milford 1926. 20 S. — Rez. Notes and Queries, vol. 151. S. 396. Ref. LTS Nov. 18, 1926, S. 822.

259 Legouis, Émile: La veine bacchique dans le théâtre Shakespearien. Revue Anglo-Américaine 4. 1926. S. 97—117.

260 Legouis, Émile: Hérétiques et Orthodoxes. Revue Anglo-Américaine 3. S. 58—67.

261 Lemaitre, Jules: Theatrical Impressions. Selected and translated by Frederick Whyte. London, H. Jenkins 1925. — Rez. LTS. Feb. 26, 1925, S. 134.

262 Levi, C.: I Drammi di Shakespeare. I Libri del Giorno, Juni 1925.

263 Lewis, Wyndham: The Lion and the Fox: The Role of the Hero in the Plays of Shakespeare. London, Grant Richards 326 S.

*264 Liebermann, Felix †: Zu Shakespeares Historien. Arch. 81. Jg. 151. Bd. S. 83—84.

265 Longworth-Chambrun, Mme.: Shakespeare acteur-poète. Paris, Plon 1926. 316 S. — Rez. Revue Anglo-Américaine 3. S. 544—545 (E. Legouis). — Ref. Craig, 1927. S. 325—326. — Rev. Litt. Comp. 6. S. 694. — Schönerer Zukunft 1. S. 1214—1215.

266 Looten, C.: Shakespeare et la Religion. Paris, Perrin 1925. — Rez. LTS. Sept. 24, 1925, S. 618. — Rev. Angl.-Am. 2. S. 165 (A. Bruel).

267 Lucas, F. L.: «Woo't drink up eisel? eat a crocodile». LTS. July 29, 1926, S. 512.

268 Luce, Morton: Botany in Shakespeare. Nineteenth Century and After, vol. 98. Oct. 1925. S. 591—604.

269 Ludwig, Otto: Shakespeare-Studien. Mit einem Nachwort von W. Greiner. Leipzig, Reclam o. J. 261 S. — Rez. ZFEU. 26. 1927. S. 69—70 (H. Jantzen).

270 Ludwig, Otto: Das Schauspielerische in Shakespeares Dramen. Masken 18. S. 117—119.

271 Luick, Karl: Die Bedeutung der Renaissance für die Entwicklung der englischen Dichtung. Wien, A. Holzhausen 1925. — Rez. Lbl. 48. 1927. S. 262—263 (Florian Asanger). — Jb. 63. 1927 (W. Keller).

272 Mack, A., und Walker, J.: Angelsächsische Kultur im Spiegel der Literatur. Berlin, Teubner 1926. VIII, 272 S. — Rez. Lbl. 48. 1927. S. 184 bis 185 (G. Bersch). — ZFEU. 26. 1927. S. 310—312 (Paul Deutsch). — Ref. Arch. 81. Jg. 151. Bd. 1927. S. 296—297.

*273 McKerrow, R. B.: The Capital Letters in Elizabethan Handwriting. RESt. 3. 1927. S. 28—36.

274 Mac Naughton, Geo. F. A.: The Phoenix and the Turtle. Notes and Queries, vol. 150. S. 330. — Vgl. dazu: ibid. S. 412 (Edward Bensly).

- 275 McNulty, J H The Dethronement of Shakespeare. Essays and Poems London, Stockwell 1926. 112 S — Ref. LTS Oct 21, 1926, S. 726.
- 276 Marstrand, Gunther: Shakespeares neues Gesicht Die Drei. Monatschrift für Anthroposophie, Dreigliederung und Goetheanismus 5 1925 S 534—545.
- 277 Masefield, John William Shakespeare. London, Williams & Norgate 1925 256 S.
- 278 Martino, P. Stendhal Racine et Shakespeare Paris, Champion 1926. CXIV, 263, 367 S. — Rez. Rev de Litt Comp. 7/1 Janvier/Mars 1927 (P. Hazard).
- 279 Mee, Arthur The Children's Shakespeare In Shakespeare's Own Words. Arranged by Arthur Mee London, Hodder & Stoughton 1926
- 280 Memorabilia Notes and Queries, vol. 149 S. 91 und S. 217
- 281 Merril, Charles Edmund Original Letters, etc. of Sir John Falstaff and his Friends By James White. Reprinted with an Introductory Note New York, Harpers 1924 — Rez. Saturday Review of Literature 2 S 179.
- 282 Meyer. Szenen aus den Dramen von William Shakespeare, hrsg. von F. Meyer Braunschweig u Hamburg. G Westermann = Westermann-Texte, hrsg. von Hans Strohmeier und Rudolf Dinkler. — Rez. DNSp 35. 1927. S. 388 (Wilhelm Gerhard)
- 283 Minutes and Accounts of Stratford-on-Avon Vol II. Edited by Edgar I Fripp and Richard Savage Oxford University Press 1924 — Ref. English Historical Review 40, 314
- 284 Morgan, Appleton Mrs Shakespeare's Second Marriage, being an examination of a persistent theory. New York, Unionist Gazette Association, Sommerville, N J 1926 62 S — Rez. Angl Beibl 38 1927 S. 112—118 (H T Price) — Ref Arch 81 Jg 150 Bd. 1926 S. 286 — LTS March 1926, S 166.
- 285 Morgan, Appleton Shakespeare's First Folio Notes and Queries, vol 150 June 19, 1926. S. 435—436.
- *286 Muhlbach, Egon: Theaterschau. Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Stücke auf den deutschen und einigen außer-deutschen Bühnen im Jahre 1925 Jb. 62. 1926. S. 189—197.
- 287 Northup. A Register of Bibliographies of the English Language and Literature by Clark Sutherland Northup, with Contributions by Joseph Quincy Adams and Andrew Keogh. New Haven, Yale University Press, London, H Milford 1925. IX, 507 S. — Rez. Angl. Beibl. 37 1926. S. 303 bis 307 (Gustav Binz). — DNSp 34. 1926. S. 386—388 (Walthar Fischer). — E. Studies 9/2. April 1927 (R. W. Zandvoort). — MPh 23 1925/26. S. 500—505 (Ronald S. Crane). — RESt 2. 1926. S. 368—369 (A. W. Reed) — Ref. Arch. 81. Jg 150. Bd. 1926 S. 154—155.
- 288 O'Neil, James J.: Elizabethan Players as Tradesmen. LTS. April 8. 1926, S 264
- 289 Österberg: Shakespeare. Grevinden af Salisbury og Marina. To dramatiske arbejder som maa tillægges William Shakespeare. Oversatte og kommenterede af V. Österberg. Kopenhagen, Nyt Nordisk Forlag. 95 S. — Rez. Jb. 63. 1927 (W. Keller).
- 290 Pange, Mme. J. de: Shakespeare en France. Gaulois du Dimanche, April 11, 1925.
- 291 Parsons, J. Denham: Did «Shake-speare» Signal? London, Author, 45 Sutton Court-road, Chiswick, W., 1925. 19 S. — Ref. LTS. July 9, 1925, S. 466.
- 292 Paues, A. C.: Annual Bibliography of English Language and Literature, vol. V, for 1924; edited for The Modern Humanities Research Association. Cambridge, Bowes 1925. 164 S. — Ref. Arch. 81. Jg. 150. Bd. 1926. S. 155.
- 293 Peers, E. Allson: Rivas and Romanticism in Spain. Liverpool, University Press 1923. — Rez. MLR. 20. 1925 S. 97—99 (S. Griswold Morley).
- 294 Pninski, Leon: Shakespeare: Wrazem i Szkice z Tworczosci Poety. 2 Bde. Wydawnictwo Zakadu narodowe im. Ossolinskiach 1925 — Ref. LTS. June 1925. S. 432.

- *295 Plaut, Julius: Das Grammophon im Dienste des neusprachlichen Unterrichts DNSp 34. 1926. S. 439—442.
- 296 Poel, Wilham: Some Notes on the Stratford Shakespeare. New Statesman 27. S. 44—45.
- 297 Priestley, J. B.: The English Comic Characters. London, Lane 1925. 276 S. — Ref Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 1. 1925. S. 819—820 (Walter Hubner) — LTS April 30, 1925, S. 297 — London Mercury 13 S. 661—663 (J. R. Ackerley). — Quarterly Review 245, S. 216 bis 217.
- 298 Rannie, David Watson: Scenery in Shakespeare's Plays, and other Studies With a Memoir by his Wife and an Appreciation by the Rev. Duncan Macgregor Oxford, Blackwell 1926 370 S. — Rez LTS. Dec 16, 1926, S. 930.
- *299 Raysor, Thomas M.: The Downfall of the three Unities MLN 42. 1927 S. 1—9.
- 300 Reed, Edward Bliss: Songs from the British Drama. New Haven, Yale University 1925 XI, 386 S. — Rez. Angl Beibl. 37 1926. S. 269—271 (Phil. Aronstein) — MLR 21/3 1926 (R H Case) — RESt. 2. 1926 S. 373 bis 374 (L Field).
- 301 Rew, Sir Robert Henry: Farming in Shakespeare's Time. Nineteenth Century and After, vol 99 S. 857—868
- 302 Richter, Helene: Josef Lewinsky Fünfzig Jahre Wiener Kunst und Kultur. Wien, Deutscher Verlag für Jugend und Volk 1925 — Rez. Jb. 62. 1926. S. 170—171 (W Keller)
- *303 Richter, Helene: Walter Savage Landor. Angha 50 1926 S. 339 bis 341
- 304 Robertson, J. M.: The Shakespeare Canon. Part III London, Routledge 1925 XV, 206 S. — Rez. LTS. June 11, 1925, S. 396.
- 305 Rogers, Louis William: The Ghosts in Shakespeare. Chicago, Th. Book Co. 1925. II, 185 S.
- 306 Rottger, Karl: Shakespeare und der Verzicht auf Ruhm Köln Ztg. Lit. u. Unterhaltg.-Beil. zu Nr. 759.
- 307 Russell, H. P.: Some Notes on Shakespeare's Catholicity. Catholic World 122, S. 40—44.
- 308 Saitschick, R.: Genie und Charakter. Shakespeare-Lessing-Goethe-Schiller-Schopenhauer-Wagner 2., verm. u. verb. Aufl. mit 6 Bildnissen. Darmstadt, Hofmann 1926 VIII, 860 S. — Ref Arch. 81. Jg. 150. Bd. 1926. S. 271.
- 309 Salzman, L. F.: Shakespeare and the Quarter Sessions. London Mercury, vol. 15. Nov. 1926, S. 46—49.
- 310 Schark, Fr.: Shakespeare und die Astrologie. Hamburger Fremdenblatt 1926, Nr 202a
- 311 Schroer, Arnold: Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte I. Teil: Von den ältesten Zeiten bis Spenser. 3., verm. Aufl. Berlin, Sammlung Goschen Nr. 286. 1927. — Rez. Lbl 48. 1927. S. 261 bis 262 (Friedrich Wild)
- 312 Schucking, Levin L.: Character Problems in Shakespeare's Plays. New York 1922 — Rez. Litteris 3 S. 16—28 (Alfred Feullérat).
- 313 Schucking, Levin L.: Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers. 2., verb. Aufl. Leipzig B. Tauchnitz 1927. XVI, 286 S. — Rez Jb. 63 1927 (W. Keller).
- *314 Schucking, Levin L.: Shakespeares Persönlichkeitsideal. Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 3 1927. S. 324—334.
- 315 Sehling, Emil: Juristische Fragen bei Shakespeare und bei Karl May. Karl-May-Jahrbuch 8. 1925. S. 238—268.
- *316 Shakespeare-Jahrbuch, hrsg. im Auftrage der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft von Wolfgang Keller. Bd. 62. N. F. 3. Bd. Leipzig, B. Tauchnitz 1926. IV, 254 S.
- 317 Shakespeare and the Theatre. LTS. June 18, 1925, S. 404—405.
- 318 The Shakespeare Association of America. Shakespeare Association Bulletin, vol. 1. Nr. 1, S. 4—9, 20—21.

- 319 William Shakespeare Did Shakespeare write Bacon? London Mercury 14, S 2—3.
- 320 Shakespeare and the Soviet. London Mercury 14. S. 1.
- 321 Showell, Charles: The Shakespeare Country. Shakespeare's Avon from Source to Severn. London, Black 1925. VI, 26 S. — Ref. LTS. Oct. 29, 1925, S. 723.
- 322 Simpson, H. Derwent. The Shakespeare Signatures. LTS. Jan. 22, 1925. S. 56. — Vgl. dazu: *ibid* Jan. 15, 1925, S. 40.
- 323 Sisson, C. J.: Shakespeare in India. Popular Adaptations on the Bombay Stage The Shakespeare Association. London, H. Milford 1926. 26 S. — Rez. Angl. Beibl. 38. 1927. S. 19—25 (Elise Deckner) — Notes and Queries, vol. 151. S. 198 — Rev. Angl.-Am. 3. 1926 S. 546—547 (Emile Legouis).
- 324 Smith, Robert Metcalf, with the assistance of Leach, Howard Savoy: The Shakespeare Folios, and the Forgeries of Shakespeare's Handwriting. Bethlehem, Lehigh University Publications, March 1927, vol. I. Nr. 2. 47 S.
- 325 Smyth, P. G.: Shakespeare the Gael. Cath. World 124. S. 195—202.
- 326 Snider, Denton J.: A Biography of Wilham Shakespeare. Set forth as to his Life Drama. London, Selwyn & Blount 1925
- 327 Snider, Denton J. The Rise of Young Shakespeare. A Biographical Novel St. Louis, William Harvey Miner 1925
- 328 Snider, Denton J.: Shakespeare Commentaries. Vol. III. London, Selwyn & Blount 1925.
- 329 Southam, Herbert: Shakespeariana. Notes and Queries, vol. 150, S. 123, 350, vol. 151, S. 223—224
- 330 Speckmann, H. A. W. Het monument van Shakespeare. Geill. Zondagsbl. v. d. Arnh. Crt 11. Nov. 1923.
- 331 Speckmann, H. A. W. De inscriptie van het monument van Wilham Shakespeare Utrecht, Bosch & Zoon 1924.
- 332 Spencer, Hazelton: Improving Shakespeare Biographical Notes on the Restoration Adaptations PMLAA. 41. 1926. S. 727—746.
- 333 Spielmann, M. H.: The Royal Society's Shakespeare Second Folio. LTS. April 23, 1925, S. 284, April 30, S. 300 (F. S. Ferguson); May 7, S. 316 (M. H. Spielmann).
- 334 Stahr, Gerda: Zur Methodik der Shakespeare-Interpretation. Gesammelte Dissertationsauszüge, Universität Rostock 1926. — Rez. Jb. 63. 1927.
- 335 Steinherz, Otto: Die Szene hinter der Bühne in den Tragödien und Historien Shakespeares. Jb. d. phil. Fak. d. Deutschen Universität in Prag. Dekanatsjahr 1924/25. 2. Jg. Prag 1926.
- 336 Stobart, J. C.: Shakespeare's Monarchs. London, Hodder & Stoughton 1926. 255 S. — Ref. LTS. Feb. 25, 1926. S. 143.
- 337 Stockley, W. F. P.: King Henry the Fifth's Poet Historical. London, Heth Cranton 1925. 152 S. — Ref. LTS. Oct. 22, 1925, S. 701.
- 338 Stockley, W. F. P.: Shakespeare in Uncomely Parts and Comely. Dublin Rev. 176. S. 191—210.
- 339 Studies in English. The Charles University. Prague, F. Řivnáč 1924.
- 340 Tannenbaum, Samuel A.: Classified Index of Shakespeareana in the Periodicals of 1925. Shakespeare Association of America Bulletin Vol. I. Nr. 3. S. 7—13.
- 341 Tannenbaum, Samuel A.: The «Spurred A». LTS. Oct. 22, 1925, S. 698. — Vgl. dazu: *ibid*. Nov. 12, S. 756 (Sir George Greenwood).
- 342 Tannenbaum, Samuel A.: A New Study of Shakespeare's Will. Studies in Philology, Vol. 23. Nr. 2, April 1926, S. 117—141 (= Elizabethan Studies: Eleventh Series). — Vgl. dazu: Sir George Greenwood, A Reply. Studies in Philology 23/4.
- 343 Taylor, G. C.: Shakespeare and Milton again. Studies in Philology 23/2. April 1926. S. 189—199 (= Elizabethan Studies: Eleventh Series).
- 344 Thompson, Lilian Gilchrist: The Name of Gobbo. LTS. Sept. 17, 1925, S. 600.

- 345** Thompson, William. Shakespeare's Handwriting. *Quarterly Review* 244. 1925. S. 209—226.
- 346** Thorndike, Ashley Horace: Why a Shakespeare Association? *Shakespeare Ass. Bulletin*, Vol. I Nr. 1. S. 1—2
- 347** Tilley, Morris Palmer: Elizabethan Proverb Lore in Lyly's «Euphues» and in Pettie's «Petite Pallace». With Parallels from Shakespeare. University of Michigan Publications. Language and Literature, Vol. II. New York, Macmillan 1926. X, 461 S — *Rez. Angl. Beibl* 38 1927. S. 198—199 (S. B. Laljégren).
- 348** Tynan, Joseph L.: The Woman in the Case *Shakespeare Association Bulletin*, Vol. I., Nr. 2, S. 3—6.
- *349** Ward, B. M.: George Gascoigne and his Circle. *RESt.* 2. 1926. S. 32—41.
- *350** Ward, B. M.: The Death of George Gascoigne *RESt.* 2. 1926. S. 169—172.
- 351** Warde, Fredericke B.: Shakespearean Studies Simplified Fort Worth, Pioneer Pubhsh. Co. 1925. 185 S.
- 352** Wareing, Alfred A Shakespeare Memorial. *Sat. Rev.* 151, S. 595 bis 596; vgl. S. 650 und 746.
- 353** Wellstood: Catalogue of the Books, Manuscripts, Works of Art, Antiquities, and Relics, exhibited in Shakespeare's Birthplace Compiled by Frederick C. Wellstood, with a preface by Sir Sidney Lee Stratford-upon-Avon, Published by the Trustees and Guardians of Shakespeare's Birthplace 1925. 176 S. 58 Illustrationen. — *Ref. LTS.* June 25, 1925 S. 493 — *Notes and Queries*, vol 149, S. 234. — *RESt.* 2. 1926 S. 247
- 354** Wellstood, F. C.: „William Shakespeare“. A Discovery at Anne Hathaway's Cottage. *The Times*, Oct. 8, 1926. S. 15. — *Ref. Craig*, 1927. S. 384.
- 355** Wilson, F. P.: The Jaggards and the First Folio of Shakespeare. *LTS.* Oct. 29, 1925. S. 737. — *Vgl. ibid.* Nov. 12, S. 756 (F. P. Wilson). — *Ref. Craig*, 1926. S. 257.
- *356** Wolff, M. J.: Die Freude am Tragischen. *GRM.* 14. 1926. S. 390 bis 397.
- *357** Wright, Lous B.: Will Kemp and the Commedia dell' Arte. *MLN.* 41. 1926. S. 516—520
- 358** The Year's Work in English Studies, vol. V. 1924. Edited for The English Association by F. S. Boas and C. H. Herford London, Oxford University Press 1926. 318 S — *Ref. Arch.* 81. Jg. 150 Bd 1926. S. 284 — *E. Studies* 8/4. August 1926 (Z.). — *Jb.* 62 1926 S. 171 (W. Keller). — *RESt.* 2. 1926. S. 376 (R. B. McK[errow]).

V. NACHTRÄGE

zu Werken, die bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind. Die eingeklammerte Nummer verweist auf die betreffende Erscheinung der Vorjahre; *Rez.* oder *Ref.* bedeutet, daß sich eine Besprechung, bzw. ein Referat darüber am angegebenen Ort befindet.

- (200) Adams: Life of W. Shakespeare 1923. — *Rez. Sewanee Review* 33. S. 95—101 (G. H. C.).
- (201) Adams: Pre-Shakespearean Dramas. 1924. — *Rez. JEGPh.* 25. 1926. S. 275—277 (Robert Adger Law).
- (205) Alden: Shakespeare. 1922. — *Rez. Sewanee Review* 33, S. 95—101 (G. H. C.).
- (207) v. Amira: Die german. Todesstrafen. 1922 — *Rez. Zs. f. deutsche Philologie* 50/4 (M. Pappenheim).
- (208) Anglica 1925. — *Rez. Angl. Beibl.* 37. 1926. S. 239—241 (H. M. Flaschbeck). — *E. Studien* 61. 1926. S. 66—76 (Albert Eichler). — *Neue Jahrbücher für Wissenschaft u. Jugendbildung* 1. 1925 S. 702—703.

- (219) Aronstein. Der soziologische Charakter des englischen Renaissance-Dramas 1924 — Ref. Jb. 62. 1926 S. 174 (Beckmann-Keller)
- (2) Shakespeares Werke, hrsg. von Bab-Levy 1924. — Rez. Beibl. der Zs. f. Bucherfreunde 18 S. 240—241 (Karl Arns) — Jb. 63. 1927.
- (251) Brandl Neues über Shakespeare 1924. — Rez. La Critica 13. S. 163—164 (Benedetto Croce). — Jb. 62. 1926 S. 179 (Beckmann-Keller)
- (262) Brooke Shakespeares Moety of the Stratford Tithes 1925 — Ref. Craig, 1926. S. 232 — Jb. 62. 1926. S. 179 (Beckmann-Keller)
- (89) Campbell. LLL Restudied 1925 — Rez. Angl. Beibl. 38. 1927. S. 13—14 (Phil Aronstein). — MPh. 4. 1926/27. S. 245 — Ref. Craig, 1926. S. 232—233.
- (182) Campbell. The Two Gentlemen of Verona and Italian Comedy 1925 — Rez. Angl. Beibl. 38. 1927. S. 14—15 (Phil Aronstein). — MPh. 4. 1926/27. S. 245 — Ref. Craig, 1926. S. 233.
- (274) Cardozo: The Jew in the Elizabethan Drama — Rez. E. Studies 8/4 Aug. 1926 (E. R. Adair) — Museum 34/4
- (279) Chambers: The Elizabethan Stage 1923 — Rez. Litteris 3/3 Dec. 1926 (L. L. Schucking).
- (281) Chambers Shakespeare. 1925. — Rez. LZtbl. 77 S. 1822. — Rev. Angl.-Am. 3. 1926. S. 345—346 (E. Legouis). — LTS. Oct. 22, 1925. S. 693. — Ref. Craig, 1926. S. 234.
- (282) Chambers: The First Illustration to Shakespeare — Ref. Craig, 1926. S. 233.
- (292) Connes: Le Mystère Shakesperien. 1926. — Ref. Craig, 1926. S. 234.
- (22) Cowling: A «Cornolanus» Crux. 1925. — Reply: LTS. Feb. 19, 1925, S. 120 (H. C. Lawrence); ibid. Feb. 26, 1925, S. 138 (H. Cunningham); March 5, S. 156 (N. W. H.).
- (81) Craig: The Ethics of King Lear 1922 — Ref. Jb. 62. 1926. S. 183 (Beckmann-Keller)
- (302) Croce: Ariosto, Shakespeare, Corneille. 1922 — Rez. Euphronion 27. S. 140—143 (Josef Wihan).
- (306) Crump: A Guide to the Study of Shakespeares Plays. 1925. — Ref. LTS. May 30, 1925. S. 318.
- (125) Cunningham: The «Midsummer Night's Dream». 1925. — Ref. LTS. Dec. 18, 1924.
- (84) van Dam: The Text of Shakespeares Hamlet. 1924. — Rez. Angl. Beibl. 37. 1926 S. 360—372 (Elise Deckner) — E. Studies 7. S. 21 bis 23. — Museum 33, March 6, 1926.
- (316) De Maar: A History of Modern English I 1924. — Rez. Neue Jahrbücher f. Wissenschaft u. Jugendbildung 1. 1925. S. 818—819 (Walter Hubner). — Rev. Angl.-Am. 3. S. 72—74 (L. Cazamian).
- (8910) Dibehus. England. 2. Aufl. 1923. — Rez. Angl. Beibl. 38. 1927. S. 155—158 (W. Fischer). — Arch. 80. Jg. 149. Bd. S. 122—129 (Felix Liebermann).
- (318) Dibehus. England. 3. Aufl. 1924. — Rez. Neue Jahrb. f. Wiss. u. Jugendbildung 1. S. 764—774 (Fritz Karpf).
- (167) Eichler: Shakespeares «The Tempest» als Hofaufführung. 1925. — Rez. Angl. Beibl. 37. 1926. S. 328 (H. M. Flasdieck).
- (390) An Enterlude of Welth and Helth, ed. Holthausen. 1922. — Rez. DNSp. 33. 1925. S. 478 (Fritz Karpf).
- (343) Fries: Shakespeares Punctuation. — Rez. Angl. Beibl. 38. 1927. S. 15 (Phil. Aronstein). — Ref. Craig, 1926, S. 238.
- (344) Frupp: Master Richard Quyny. 1925. — Rez. Engl. Hist. Rev. 40, 464 (C. A. J. S.). — London Mercury 12. S. 101—103 (Osbert Burdett). — Ref. LZtbl. 76. 1925. S. 953
- (18) Forster: Die kymrischen Einlagen bei Shakespeare. 1924. — Ref. Jb. 62. 1926. S. 185 (Beckmann-Keller).
- (189) Fort: The Two Dated Sonnets of Shakespeare. 1924. — Rez. Rev. Angl.-Am. 2. 1925. S. 541—542 (F.-C. Danchin). — London Mercury 12. S. 61—103 (Osbert Burdett).

- (345) Gade Engl Welt- u Lebensanschauung 1924. — Rez DNSp 33. 1925. S. 152—155 (Karl Ehrke)
- (112) Il Mercante di Venezia, ed. Gargano 1925 — Ref Craig, 1926. S. 238—239
- (155) Gaw. Actor's Names in Basic Shakespearean Texts 1925. — Ref. Craig, 1926 S. 239
- (348) Gaw. John Sincklo. 1925. — Ref. Jb. 62. 1926. S. 175—176 (Beckmann-Keller).
- (139) Gilbert Scenes of Discovery in Othello. 1926. — Ref. Jb. 62. 1926 S. 184 (Beckmann-Keller)
- (140) Gilman Othello in France 1925 — Rez E Studies 8 1926. S. 124—126 (K. R. Gallas) — Rev. Angl.-Am. 3. 1926. S. 340—343 (J. Derocquigny).
- (37) Gollancz Sources of Hamlet 1926. — Rez Angl. Beibl 38. 1927. S. 114 (H. T. Price) — E. Studies 9/2 April 1927 (H. de Groot) — Jb 62. 1926 S. 166—167 (W. Keller). — Notes and Queries, vol 151. S. 53. — LTS. July 1, 1926, S. 445, S. 464 (F. A. Bather) — Ref Craig, 1927, S. 320.
- (353) Granville-Barker: The Elizabethan Stage 1925 — Rez Jb. 62. 1926. S. 176—177 (Beckmann-Keller)
- (352) Granville-Barker: From Henry V to Hamlet. 1925 — Rez Rev. Angl.-Am. 3. 1926 S. 543 (Maurice Castelain)
- (146) Gray Heywood's Pericles, revised by Shakespeare 1925 — Ref. Craig, 1926 S. 239—240
- (177) Gray: Shakespeare's Share in «Titus Andronicus» 1926 — Ref. Jb. 62. 1926. S. 182 (Beckmann-Keller)
- (168) Graves. On Allegory in «The Tempest» 1925. — Ref Jb 62. 1926. S. 186 (Beckmann-Keller)
- (358) Greenwood: The Shakespeare Signatures and «Sir Thomas More». 1924. — Rez. Rev. Angl.-Am. 2. 1925 S. 341—342 (F.-C. Danchin).
- (362) Greg: The Evidence of Theatrical Plots for the History of the Elizabethan Stage. 1925 — Ref Jb 62. 1926 S. 174—175 (Beckmann-Keller).
- (116) Griston. Shaking the Dust from Shakespeare 1924 — Rez LTS. Jan. 29, 1925 — London Mercury 12. S. 216—218 (Osbert Burdett).
- (369) Haines. Shakespeare in France. 1925 — Rez. Angl. Beibl. 38. 1927. S. 113 (H. T. Price) — Library 6. 1925 S. 194—195 (A. W. Reed). — LTS. June 18, 1925, S. 405—406 — Notes and Queries, vol 149 S. 35. — London Mercury 13 S. 214—216 (Frank Kendon) — Sat Rev of Lit 3. S. 172 (Karl Young). — Suppl. du Figaro, Mai 22 1926 (F. Roz) — LZtbl. 77. S. 621 — Ref Arch. 81 Jg 150. Bd 1926. S. 158
- (373) Harrington: Oceana, ed by Laljegen. 1924. — Rez. Neue Jahrbucher f. Wissenschaft u Jugendbildung 1. 1925. S. 235—244 (Fritz Karpf).
- (376) Harrison: The Story of Elizabethan Drama. 1924 — Rez. Neue Jahrbucher f. Wissenschaft u Jugendbildung 1. 1925. S. 819 (Walter Hubner).
- (3958) Heinemann: Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur. 1920. — Rez. Lbl. 48. 1927. S. 1—6 (Wolfgang Wurzbach)
- (180) Haworth: A Misprint in Troilus. 1925. — Vgl. dazu: LTS May 28, 1925, S. 368 (W. W. Greg); ibid. June 4, 1925, S. 384 (P. Haworth)
- (397) Hotson: The Death of Ch. Marlowe 1925 — Rez Arch. 81. Jg 150. Bd. 1926. S. 256—258 (A. Brandl). — JEGPh 26/1. Jan. 1927 (Robert Adger Law). — Ref. Jb. 62. 1926. S. 168—169 (W. Keller).
- (152) Hubbard: The First Quarto Edition of Shakespeare's Romeo and Juliet. 1924. — Ref. LTS. Feb 19. 1925, S. 123.
- (4) Insel-Shakespeare. Ref. von J. Hedbavny (Angl. Beibl. 38 1927 S. 118—119) über: Heinrich IV., hrsg. v. Jung, König Johann, hrsg. v. H. Conrad; Die beiden Veroneser, hrsg. v. M. J. Wolff; Julius Caesar, hrsg. v. L. Frankel; Lear, hrsg. v. M. J. Wolff; Antonius und Cleopatra, hrsg. v. R. Imelmann. — Ref. Arch. 80. Jg. 149. Bd. 1926. S. 172—173, über: Die beiden Veroneser, hrsg. v. M. J. Wolff. — Ref Arch. 81. Jg. 150. Bd. 1926. S. 287, über: Hein-

rich IV., hrsg v Jung — Ref von Walther Kuchler (DNSp. 33. 1925 S 73) über: König Johann, hrsg v H. Conrad; Troilus und Cressida, hrsg. v M. J. Wolff; Julius Caesar, hrsg v L. Frankel; Coriolanus, hrsg v. R. Imelmann. — Ref. von Walther Kuchler (DNSp 34 1926 S 392—393) über: Viel Lärm um Nichts, hrsg v M L Gotheim; Die beiden Veroneser, hrsg v. M. J Wolff — Ref von H Jantzen (ZFEU 26 1927 S. 305—306) über Viel Lärm um Nichts, hrsg. v. M. L. Gotheim; Die beiden Veroneser, hrsg v M J Wolff. — Allg. Ref. Neue Jahrbücher f Wissenschaft u Jugendbildung 1 1925. S. 703 und 2. 1926. S 498—499

(408) Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 59/60. Bd., N F. 1 1924 — Rez. E. Studien 60 1926 H 2/3 (A Eichler) — DNSp. 35. 1927. S 304—305 (Otto Weidenmüller) — RESt 2 1926 S. 493—495 (R. B. McK[errow]).

(409) Jahresberichte des Literarischen Zentralblattes I 1924. — Rez. Angl. Beibl 37 1926 S 353—354 (Bernhard Fehr) — Ref Arch. 81. Jg. 150. Bd. 1926 S. 270.

(8979) Jespersen: Growth and Structure of the English Language 1923 — Rez. Latters 2/2. Sept 1925 (Funke). — Ref Neoph 9. 1924. S 155.

(412) Kaufmann Outline Guide to Shakespeare 1924 — Rez. LZtbl. 76. 1925. S 951

(417) Kellner: Restoring Shakespeare 1925 — Rez Angl Beibl. 37. 1926. S 166—172 (Erlert Eckwall) — Arch 81 Jg 151 Bd. S 116—118 (Karl Brunner) — JEGPh. 25 1926 S. 578—585 (John W. Draper). — Neue Jahrbücher f. Wissenschaft u Jugendbildung 2. 1926 S 233 (Walter Hubner). — Neuphil Mitteil 27. 3/4 (U. Landelof) — LTS. July 23, 1925, S 493; Aug 20, 1925 S 545 — London Mercury 13. S 214—216 (Frank Kendon). — Nation (N. Y.) 121 S 436—438 (Samuel C. Chew) — LZtbl. 76 1925. S. 1744. — Ref Craig, 1926 S 242—243.

(8630) Kohler: Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz. 1919. — Rez. Angl. Beibl. 38. 1927. S. 200—204 (M. Forster)

(163) Kuehl. The Authorship of the «Taming of the Shrew». 1925. — Rez. Angl Beibl 38. 1927 S. 115—117 (W. Vollhardt) — Ref. Craig, 1926 S. 244

(433) Lamborn-Harrison: Shakespeare. The Man and his Stage. 1923. — Rez. History 10 S. 260—262 (A. W. Reed).

(435) Lawrence: Authorship of the Shakespeare Plays and Poems. 1925. — Rez. LTS Aug. 27, 1925 S 559.

(441) Lee-Chambers: A Shakespeare Reference Library. 1925. — Rez. E. Studien 61/1. 1927 (A Eichler).

(450) Liljegren: Notes on Harrington's Oceana. 1925. — Ref. Angl. Beibl. 37. 1926 S. 244 (H. M. Flasdieck).

(164) Lanthicum. Shakespeare's Meacock. 1925. — Ref. Jb. 62. 1926. S. 185 (Beckmann-Keller).

(9013) Ludecke: Tieck und das alte engl. Theater. 1922. — Rez. Lbl. 48. 1927. S. 257—259 (K. Vietor).

(455) Ludwig: Zur Aufnahme Shakespeares u. Vorbereitung Schillers. — Ref. Arch. 81. Jg. 150. Bd S. 275—276.

(30) Hamlet, ed. by MacDonald 1924. — Rez. Rev. Angl-Am. 2. 1925. S. 339—341 (J. Derocquigny). — Ref. LZtbl. 76. 1925. S. 259.

(468) Marterstein: Das deutsche Theater. 1924. — Rez. Arch. 81. Jg. 151. Bd. S. 111—115 (Moritz Enzinger).

(474) Mawer-Stenton: English Place-Names. 1925. — Rez. E. Studien 61. 1926. S 76—86 (Percy H. Reaney). — E. Studies 8/5. Oct. 1926 (Josef Mansion).

(9033) Mis: Études sur Shakespeare d'Otto Ludwig. 1922. — Rez. DNSp. 35. 1927. S. 110—122 (Anton Link).

(68) Moosmann: König Heinrich IV. 1925. — Ref. Neue Jahrbücher f. Wiss. u. Jugendbildung 2. 1926. S. 236—237 (Walter Hubner).

(106) Moosmann: Macbeth. 1925. — Ref. N. Jahrb. f. Wiss. u. Jugendbildung 2. 1926. S. 236—237 (Walter Hubner).

- (8752) Morsbach: Der Weg zu Shakespeare und das Hamletdrama 1922. — Rez. ZFEU 23 1924 S. 77—78 (H. Jantzen).
- (489) Murry. Keats and Shakespeare. 1925. — Rez. LTS. Oct. 1, 1925. S. 634. — Neue Jahrbücher f. Wissenschaft u. Jugendbildung 2. 1926 S. 235 (Walter Hubner). — REST 2. 1926 S. 363—365 (Edith J. Morley).
- (498) Nicoll: Rights of Beeston and D'Avenant, 1925. — Reply: RESt. I S. 443—446 (Hazelton Spenser).
- (500) Nicoll: British Drama. 1925. — Rez. E. Studies 8/4. Aug. 1926 (J. L. Cardozo). — Neue Jahrbücher f. Wissenschaft u. Jugendbildung 2. 1926. S. 231—233 (Walter Hubner).
- (56) Österberg: Hamlet's Age 1924. — Rez. Museum 33, March 6, 1926.
- (514) Paues: Bibliography. 1925. — Rez. DNSp. 34 1926. S. 386 (W. Fischer).
- (516) Ploch: Über den Dialog in den Dramen Shakespeares. 1925. — Ref. Craig, 1926. S. 249. — LZtbl. 76. 1925. S. 828.
- (9047) Pollard: The Foundation of Shakespeare's Text 1923. — Rez. Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte 3. 1925. S. 284 (Hans Hecht).
- (524) Rea: Jacques on the Microcosm. 1925. — Ref. Craig, 1926. S. 250.
- (529) Renwick: Spenser. 1925. — Rez. JEGPh. 25 1926. S. 273—275 (H. S. V. Jones).
- (9056) Richter: Shakespeare der Mensch 1923. — Rez. ZFEU. 23 1924. S. 76 (H. Jantzen).
- (535) Robertson: Introduction to the Study of the Shakespeare Canon. 1924. — Ref. Craig, 1927. S. 329.
- (537) Robertson: The Shakespeare Canon II. — Rez. Rev. Angl.-Am. 2. 1925. S. 440—441 (A. Koszul).
- (544) Schafer: Shakespeare und das Domestic-Drama. 1925. — Ref. Jb. 62. 1926. S. 180—181 (Beckmann-Keller).
- (547) Schelling: Elizabethan Playwrights 1925. — Rez. MLN. 42. 1927. S. 133—134 (Frederick Morgan Padelford). — Jb. 63. 1927 (W. Keller).
- (548) Schirmer: Antike, Renaissance und Puritanismus 1924. — Rez. Litteris II/2. Sept. 1925 (Stern). — Neue Jahrbücher f. Wissenschaft und Jugendbildung 1. 1925. S. 428—429 (Walter Hubner). — Neuphil. Mitteil. 28. 3/4. 1927 (U. Lindelof).
- (8678) Schucking: Die Charakterprobleme bei Shakespeare. — Rez. Litteris III/1. April 1926 (Feuillerat).
- (9) The New Cambridge Shakespeare, ed. by Quiller-Couch and Wilson. 1921—1925. — Rez. Rev. Angl.-Am. 2. 1925 S. 501—514 F.-C. (Danehm).
- (568) Shakespeare-Jahrbuch, 61. Bd. N. F. 2. 1925. — Rez. Angl. Beibl. 38. 1927. S. 120—125 (Elise Deckner). — DNSp. 35. 1927. S. 304—305 (Otto Weidenmüller). — Neue Jahrbücher f. Wissenschaft u. Jugendbildung 2. 1926. S. 498. — REST. 2. 1926. S. 493—495 (R. B. McK[errow]). — ZFEU. 25/6. 1926 (H. Jantzen).
- (567) Shakespeare's Hand in the Play of Sir Thomas More. 1923. — Rez. RESt. 1. 1925. S. 40—59 (L. L. Schucking). — Ref. Craig, 1926. S. 251 bis 252. — LZtbl. 76. 1925 S. 1891.
- (572) Simpson: The Bibliographical Study of Shakespeare. 1923. — Rez. Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte 3. 1925. S. 284 (Hans Hecht).
- (587) Stokes: The Characters and Proper Names in the Works of Shakespeare. 1924. — Ref. LZtbl. 76. 1925. S. 1745.
- (591) Studies in the First Folio. 1925. — Rez. LTS. April 23, 1925. S. 280. — Notes and Queries, vol. 148. S. 287—288. — Library 6. S. 182 bis 185 (A. W. P.).
- (592) Studies in Shakespeare, Milton and Donne. 1925. — Rez. Angl. Beibl. 38. 1927. S. 13—18 (Phil. Aronstein). — JEGPh. 25. 1926. S. 423 bis 427 (Edwin Greenlaw). — MPh. 4. 1926/27. S. 244—245. — PhQ. 6. 1927. S. 92—93 (Henning Larsen). — RESt. 2. 1926. S. 475—479 (J. Dover Wilson).

- (594) Suchier Der Schwank von der viermal getoteten Leiche 1922 — Rez Neoph 9 1924 S 81—88 (A. Borgeld)
- (595) Sugden A Typographical Dictionary to the Works of Shakespeare. 1925 — Rez LTS. May, 14, 1925 S 330 — Notes and Queries, vol 149. S. 251—252 — Nation (N Y.) 121 S 436—438 (Samuel C Chew)
- (597) Sykes Sidelights on Shakespeare 1924 — Ref. Craig, 1927. S. 332
- (599) Tannenbaum Reclaiming one of Shakespeare's Signatures 1925. — Ref. Arch 81 Jg 150 Bd 1926 S 157—158
- (601) Taylor Shakespeare's Debt to Montaigne 1925 — Rez JEGPh. 26/1 Jan 1927 (Robert Adger Law) — LTS Dec 24, 1925, S. 895 — MPh 23 1925/26 S. 499 (C R Baskervill) — Notes and Queries, vol 150 S 269 bis 270 — Rev Angl-Am 3 1926 S 345 (É. Legouis) — Rev de Litt. Comp. 6 538—539 (E. Legouis) — Sat Rev. of Lit 3 S. 172 (Karl Young). — Ref Craig, 1926 S 255
- (159) Tilley. A Parody of «Euphues» in Romeo and Juliet. 1926. — Ref Jb 62 1926. S 181—182 (Beckmann-Keller).
- (123) Tolman Falstaff and other Shakespearean Topics 1925 — Rez Angl Beibl 38 1927 S 109—111 (H. T Price) — DLZ. 1926/52 — JEGPh 25 1926 S 588—590 (T. W Baldwin) — MLR 22/1 Jan 1927 (R H Case). — RESt 3 1927 S 114—115 (G. B Harrison) — Ref Craig, 1926 S 256 — LTS. Feb 11, 1926.
- (367) Guy of Warwick, hrsg v Schleich 1923. — Rez DNSp 33. 1925. S 478 (Fritz Karpf)
- (626) Westerfrolke Engl Kaffeehauser im Zeitalter von Dryden 1924 — Rez E Studien 61 1926 S 145—147 (Gustav Hubener) — Neue Jahrbucher f Wiss u. Jugendbildung 1 1925 S 821 (Walter Hubner)
- (629) Wildhagen Der engl. Volkscharakter 1925 — Rez. Arch. 80 Jg. 149 Bd 1926 S 170—171 — Neue Jahrb. f Wiss u. Jugendbildung 2 1926. S. 229—230 (Walter Hubner) — Jb 62 1926. S. 171—172 (W Keller).
- (632) Wilson The Plague Pamphlets of Thomas Dekker 1926. — Rez. Jb. 62 1926. S 169—170 (W Keller) — MLR 22/1 Jan 1927
- (145) Winstanley: Othello as the tragedy of Italy. 1924. — Rez. LZtbl. 76. 1925 S. 952—953. — London Mercury 12. S. 101—103 (Osbert Burdett). — Marzocco 30/45. 9. Nov. 1925 (G. S. Gargano).
- (639) Yates: English Actors in Paris 1925. — Ref. Jb. 62. 1926. S. 176 (Beckmann-Keller).
- (642 u 645) The Year's Work in English Studies. vol. III u. vol. IV. 1923 u. 1924. — Ref. ZFEU. 26. 1927. S 228 (H. Jantzen)

VI. MISZELLEN

- I Bericht über den Brand des Shakespeare Memorial Theatre in Stratford-on-Avon. Neue Jahrbucher für Wissenschaft und Jugendbildung 2. 1926. S. 381.
- II Boas, F. S : Sir Sidney Lee (Born, 5. Dec., 1859-Died, 3 March, 1926). REST. 2. 1926. S. 318—321.
- III Keller, Wolfgang: Sidney Lee †. Jb. 62. 1926. S. 163—164
- IV Brandl, Alois: Felix Liebermann (20 Juli 1851—7. Okt. 1925). Arch. 81. Jg. 150. Bd. 1926 S. 1—5.
- V Nachruf auf Felix Liebermann. History, Jan. 1926. S. 311—319.
- VI Forster, Max: Die Shakespeare-Erinnerungsstätten in Stratford-on-Avon. Vortrag, gehalten auf der Düsseldorf Tagung des Allg Deutschen Neuphilologenverbandes, 26. bis 29. Mai 1926. Bericht: DNSp 34. 1926. S. 285.

Register

zur Bibliographie 1926—1927.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, die durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuchs fortlaufend numeriert sind, die römischen Zahlen verweisen auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miszellen» die ebenfalls eine durchgehende Nummerierung tragen

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich weggelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Sonnets» stets als Shakespeare's Works . . . usw. aufzufassen; in allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt. Für die einzelnen Werke Shakespeares [Abkürzung «Sh.»] sind die unten angegebenen üblichen und allgemeinverständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden, und zwar, um ihre Anzahl nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die englische Bezeichnung auch dort, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt, jedoch ist in einem solchen Fall die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man Shakespeares «Julius Caesar», übersetzt von L. Cardum, unter «J. C. (Ed. Cardum) portug.» Im übrigen verweisen die einem jeden Titel beigefügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie

Abkürzungen.

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antony and Cleopatra)
A. Y. L. I. (As You Like It)
C. of Errors (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb. (Cymbeline)
Hamlet (Hamlet)
1 Hen. IV.
2 Hen. IV.
Hen. V.
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John
J. C. (Julius Caesar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour's Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (The Merchant of Venice)
M. W. of W. (The Merry Wives of Windsor)

M. N. D. (A Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.
Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and C. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winter's Tale)

Lucr.
P. P. (Passionate Pilgrim)
Sonn. (Sonnets)
T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
V. and A. (Venus and Adonis)

Abbot, E. C.: s. M. Ado
Acheson, A.: Sh., Chapman, Th. More
151
Ackerley, J. R.: (Priestley. Rez.) 297
Adams, J. Q.: s. Northup 287
Addy, S. O.: Sh.'s Will. 152
— — — Sh.'s Marriage 153
Alden, R. M.: Sh. Handbook 154
Alexander, P.: T. of Sh. 114
A. W.: (Ed. by Case) 15
— — s. Case, A. E.
Altenberg, P.: Einf. in Plaut 155
Ambrose, G.: G. Gascoigne 156
Anders, H.: Sh.'s Belesenheit 157
— — (Apuleius, ed. by Osborn. Rez.)
159
Anon.: Sh.'s Experience 158
A. and C.: s. Gundolf, F.
— — — s. Moore, T. St.
Apuleius, The Golden Asse, ed. by
Osborn 159
Arns, K.: (Ervine. Rez.) 209

Aronstein, Ph.: D. engl. Renaissance-
theater 160
— — E. dramat. Kunsthandwerker
161
— — (Bradby. Rez.) 174
— — (Reed. Rez.) 300
Asanger, F.: (Lueck. Rez.) 271
Ashwell, L.: Reflections from Sh. 162
Askew, H.: s. Rhedecyman
A. Y. L. I.: (Ed. by Quiller-Couch a.
Wilson) 7
— — — (Hrsg. v. Schucking-
Schaubert) 11
— — — s. Dunbabin, R. L.
— — — s. Wilson, J. D.
B., A. T. (Ed.) s. Sonn.
Bab, J.: Shylock, Nathan, Judith 93
— — D. wahre Sh.-Problem 163
— — Sh. Wesen und Werke 164
Bagehot, W.: Date of Hen. IV. 63
Baldensprenger, M. F.: (Ed. A. de
Vigny) 99

- Baker, A. E. Sh. Dictionary 28
 Baker, E. A. (Chevalley Rez.) 190
 Baker, H. T. Problem of 2 Hen IV 62
 — — — The fair Cassio 106
 — — — Sh. Misquoted 165
 Baron, W. R. N. Hamlet in Folk-Speech 27
 Baskerville, Ch. R. Play-Lists 166
 Bass, J. M. The Sh. Association 167
 Bather, F. A. Hamlet and the Sources 29
 Baugh, A. C. Recent Work in the Shakespearean Field 168
 Bayley, A. R. s. Taylor 110
 Beach, J. W. Sh. a Harlequin 169
 Beckmann, B. u. Keller, W. Zertschriftenschau 170
 Beckmann-Keller (Chambers Ref.) 120
 — — (Eckhardt Ref.) 206
 — — (Lawrence Ref.) 42
 — — (Seligman Ref.) 51
 Beckwith, E. Chronology of Sh.'s Sonn 140
 Bell, C. F. (Inigo Jones Ed.) 251
 Bellinger, A. R. (Ed.) s. Pericl.
 Benedetti, A. Sicilia nel Teatro di Sh 171
 Benninghoff, L. Hamlet im Frauck 30
 Bensly, E. s. MacNaughton 274
 — — s. Rhedecymman 70
 — — s. Taylor 110
 Berdan, J. M. (Ed.) s. Hen VIII.
 Berthelot, R. La Sagesse Shakespeareien 172
 Binz, G. (Northup. Rez.) 287
 Boas, F. S. Sidney Lee II.
 — — s. The Year's Work
 Bohs, W. Sh. und die brit. Jugend 173
 Bradby, G. F. Sh. a. his Plays 174
 Bragdon, C. The Hamlet Problem 31
 Brandl, A. (Hrsg.) s. Sonn.
 — — Sh. in Frankreich 175
 — — F. Liebermann IV
 Bray, D. Order of Sh.'s Sonn 141
 Brewer, W. Sh.'s Influence on Scott 176
 Bridges, H. J. Our Fellow Sh 177
 Brie, F. D. Heroische bei Sh. 178
 Brooke, T. (Ed.) s. Hen. VIII.
 — — (Ed.) s. L. L. L.
 — — Sh. of Stratford 179
 — — Sh.'s Queen 180
 Brown, Ch. R. Donne and Sh 181
 Brown, J. M. What the Moderns have done to Sh. 182
 Brown, J. E. Critical Opinions of S. Johnson 183
 Bruel, A. (Looten. Rez.) 266
 Brulé, A. Mallarmé sur Hamlet 32
 Brunus, A. W. Sh. 184
 Brunner, K. (Hrsg.) s. Sonn
 — — (J. C. ed. by de Groot Rez.) 79
 Bruns, F. H. Mystification d. Weltlit 185
 Burdett, O. (Law Rez.) 257
 Byrne, M. St. Cl.: Elizabethan Life 186
 Cahour, J. Jeanne d'Arc 187
 Cardim, L. (Hrsg.) s. J. C.
 Carpenter, F. B. Sh. a. his Fellow-Townsmen 188
 Carter, A. C. R. s. Madan, F. 81
 Case, A. (Ed.) s. A. W.
 — — «Mort du Vinaigr» 16
 — — Stage-Directions in A. W. 17
 Case, R. H. (Reed Rez.) 300
 Cawley, R. R. The Voyagers in «The Temp» 119
 Chambers, E. Integrity of «The Temp» 120
 — — (The New Cambr. Sh. Rez.) 7
 Chambers, E. K. Unrest in Shakespearean Studies 189
 Chapman, R. W. (Brown Rez.) 183
 Chevalley, A. Roman des Métiers 190
 Chiesa, M. T. Tragedia greca e la Tragedia inglese 191
 Child, H. Engl. Dram. Works 192
 — — Engl. Dram. Works 193
 Clark, C. Study of Hamlet 33
 Clark, E. G. Titus a. Vespasian 181
 Coffman, G. R. Sh. and Nash 194
 C. of Errors (Ed. by French) 15
 — — — s. Gaw, A.
 — — — s. Gill, E.
 — — — s. Watt, H. A.
 Connes, G. Le Mystère Shakespeareien 195
 Conrad, B. R. Hamlet's Delay 34
 Conrad, H. (Hrsg.) s. Hen. VI.
 Cordova, R. de. Sh. through Modern Spectacles 196
 Cor. (Ed. by Cowling) 4 (Methuen)
 — s. Cunningham, H.
 Courtney, W. P., and Smith, D. N. : Biography of S. Johnson 197
 Cowl, R. P. Allusions in Hen. IV. 64
 — — Echoes of Hen. IV. in Elizabeth. Drama 65
 — — Some Echoes in Elizabeth. Drama of Hen. IV. 66
 Cowling, G. H. (Ed.) s. Cor.
 Craig, H. Recent Literature of the English Renaissance, 1926. 198
 — — Recent Literature of the English Renaissance, 1927. 199
 — — (Acheson. Ref.) 151
 — — (Addy. Ref.) 153
 — — (Beckwith. Ref.) 140
 — — (Brooke. Ref.) 179

- Craig, H (Cambridge Sh Ref) 7
 — (Cawley. Ref.) 119
 — (Chambers Ref.) 120
 — (Denning Ref.) 142
 — (Golding Ref.) 129
 — (Greenwood Ref.) 224
 — (Hotson Ref.) 245
 — (Knowlton Ref.) 102
 — (Lawrence. Ref.) 42
 — (Longworth-Chambrun Ref.) 265
 — s Moffat, J 86
 — (O'Sullivan Ref.) 47
 — (Taylor Ref.) 149
 — s. Wilson, F P 355
 Crane, R. S.: Engl. Literature of the Restoration 200
 — (Northup. Rez.) 287
 Cross, W. L.: (Ed.) s. L. L. L
 Cumming, A.: A Copy of Sh.'s Works 201
 Cunningham, H.: Textual Notes on Sh 25
 — Textual Notes on Sh 26
 — Textual Notes on Haml. 35
 — s Madan, F. 81
 Cymb.: s Cuningham, H. 26
 D'Alfonso, R.: Filosofia nell Amleto 36
 van Dam, B. A. P.: Did Sh. revise R. and J.? 112
 Dean, H. P.: A Stage Direction 121
 Dean of Winchester: Fifty Years of Sh. on the Stage 202
 Deckner, E.: (J C, ed. by de Groot. Rez.) 79
 — (Sisson. Rez.) 323
 — (Sonn., ed. Fulda-Brandl. Rez.) 136
 Deetjen, W.: D. 62. Hauptvers d. Deutsch. Sh.-Ges. 203
 — Zuwachs der Bibliothek 204
 de Groot, H.: (Ed.) s. J. C.
 Denning, W. H.: Who wrote Sh's Sonn.? 142
 Derocquigny, J.: Oth. en français 107
 Deutsch, P.: (Mack-Walker Rez.) 272
 Diamond, W.: Wilh. Meister's Interpretation of Haml. 37
 Dickens, B.: «Pythagoras concerning Wildefowle» 132
 Dodds, M. H.: s. Rhedecyman 70
 Donovan, Th.: (Ed.) Falstaff Plays 100
 van Draat, P. F.: Maternal Impression 94
 Dreyer, J. L. E.: s. Sehlgman, E. 51
 Dubeux, A.: L'Art de traduire Sh. 205
 Dunabin, R. L.: A Rhetorical Figure 20
 Durham, W. H.: (Ed.) s. M. for M.
 Eckhardt, E.: Gehort Sh. zur Renaissance oder zum Barock? 206
 Elliot, M. M.: s Hartley, D.
 Emden, C S Elzab Song Composers 207
 Engelen, J.: Schauspieler-Ökonomie in Sh.'s Dramen 208
 Entwistle, W. J.: s Hamigan, J. E. 104
 Ervine, St J.: The Organised Theatre 209
 Erskine, J.: Elizabethan Lyric 210
 Essays and Studies 211
 Fenyvess, P.: Dramat Technik bei Sh. 212
 Ferguson, F. S.: s Spielmann, M. H. 333
 Feuillerat, A.: Le vrai Sh. 213
 — (Kozul Rez.) 111
 — (Lebrun-Sudry. Rez.) 96
 — (Schucking Rez.) 312
 Field, L.: (Reed. Rez.) 300
 Fischer, R. (Hrsg.) s Sonn
 Fischer, W.: Tiecks Sh. 214
 — (Northup Rez.) 287
 Flower, A.: The Memorial at Stratford 215
 — (Greg. Rez.) 231
 Flugel, F.: (Alden. Rez.) 154
 Forman, W. C.: Some Women Hamlet's and Romeo's 38
 Forrest, H. E.: The Old Houses of Stratford 216
 Forster, M.: Sh.-Erinnerungsstätten VI
 Forsythe, R. S.: Tacitus, Hen. VI a. Nero 78
 Fort, J A.: Time-Scheme of Sh.'s Sonn. 143
 — Thorpe's Text of Sh.'s Sonn. 144
 — The Sh Signatures 217
 — s. Anon. 153
 French, R. D.: (Ed.) s C of Errors
 Fulda, L.: (Hrsg.) s. Sonn.
 Fundukhan, K.: s. Anon. 153
 Gargano, G. S.: Manoscritti di Sh. 218
 Garnier, Ch.: (Sonn., ed Tucker. Rez.) 138
 Garrod, H W.: Milton's Lines on Sh. 219
 Gaw, A.: Evolution of the C. of Errors 22
 — Origin of 1 Hen. VI. 74
 Gerhard, W.: (Meyer. Rez.) 282
 Gill, E.: A Comparison of the Characters in the C. of Errors with those in the Menæchmi 23
 Gilman, M.: Le Dissipateur and T. of A. 128
 Gilson, J. P.: s. Greg, W W. 231
 Golding, S. R.: T of A. 129

- Gourvitch, I.: Drayton and Hen VI 74a
 Granville-Barker, H. (Ed.) s. J. C.
 — — Sh and Modern Stagecraft 220
 Graves, Th S Allegory in the Temp. 122
 — — Notes on T N. K 150
 Gray, A.: Early Life of Sh. 221
 Gray, E. McQ.: T N 133
 Green, T.: Unconsidered Trifles 222
 Greenbough, H.: Odd Moments 228
 Greenwood, G. Sh. Signatures 224
 — — Sh's Handwriting 225
 — — The Stratford Bust 226
 — — Thomas Green alias Sh. 227
 — — A Cambr Scholar on Sh 228
 — — False Lights on Sh. 229
 — — The Sh. Problem 230
 — — s. Fort, J A 217
 — — s. Tannenbaum, S. A 341
 — — s. Tannenbaum, S. A. 342
 Greg, W W: Engl. Lat Autographs 231
 — — Editors at Work 232
 Greiner, W.: (Otto Ludwig, hrsg.) 269
 Grolman, A. v.: (Hochgesang Rez.) 88
 Gronemann, S.: Antonio, der Kaufmann von Venedig 95
 Guna, P. K.: Problems in Hamlet a Tr and C. 39
 Gundolf, F.: A. and C. 18
 Gurney, T. A.: Sh's Susanna 233
 Guthmann, A.: Sh's Krankheit u. Tod 234
 Guthrie, J.: Designs for T. G. of V. 134
 Hafner, Th.: T. of Sh. 115
 van Hamel, A. G.: Hamletsage 40
 Hamlet.: s. Baron, W. R N
 — s. Baker, A. E.
 — s. Bather, F. A.
 — s. Benninghoff, L.
 — s. Bragdon, C.
 — s. Brulé, A.
 — s. Clark, C.
 — s. Conrad, B. R.
 — s. Cunningham, H.
 — s. D'Alfonso, R.
 — s. Diamond, W.
 — s. Forman, W. C.
 — s. Guna, P. K.
 — s. van Hamel, A. G.
 — s. Krappe, A. H.
 — s. Knowles, J. A. 35
 — s. Lawrence, W. J.
 — s. Lugiato, L.
 — s. Merbach, P. A.
 — s. Michael, F.
 — s. Munsterberg, M.
 Hamlet.: s. O'Sullivan, M
 — s. Palmer, J.
 — s. Paulsen, F.
 — s. Robertson, J. M.
 — s. Seligman, E.
 — s. Shackford, M. H.
 — s. Spens, J.
 — s. Stijfhoorn
 — s. Tilley, M. T.
 — s. Tomlinson, M.
 — s. Underwood, F. H.
 — s. Underwood, F. H. 35
 — s. Vogeler, E.
 — s. Vollhardt, W.
 — s. Walser, R.
 — s. Zettersten, L.
 Hannauer, L.: D einsilbige Wort im engl Vers 235
 Hamigan, J E Benedick and Lazzarillo 104
 Harbeson, W P The Elizabethan Influence on the Tragedy of the 18th and 19th Centuries 236
 Harrison, G B. (Ed.) s. Hen V
 — — (Ed.) s. M. of V
 — — (Ed.) s. T N.
 — — (Gray Rez.) 221
 Harrison, T P.: Sh. and Montemayor 237
 Harman, E. G.: Impersonality of Sh. 238
 Hartl, E.: Sh.-Bibliographie 1923—26 239
 Hartley, D., and Elliot, M M.: People of England 240
 Hassmann, H.: (Hrsg.) s. J. C.
 — — (Hrsg.) s. Macb.
 Hazard, P.: (Martino. Rez.) 278
 Hen. IV.: s. Bagehot, W.,
 — — s. Baker, H. T.
 — — s. Cowl, R. P. 64, 65, 66
 — — s. Jente, R.
 — — s. Mackail, J. W.
 — — s. Morris, J. E.
 — — s. Rhedecynian.
 — — s. Salmon, D.
 Hen. V.: (Ed. by Harrison-Pritchard) 6
 — — s. Radcliffe, W.
 Hen. VI.: (Hrsg. v. Conrad-Jung) 1 (Insel-Sh.)
 — — s. Forsythe, R. S.
 — — s. Gaw, A.
 — — s. Gourvitch, I.
 Hen. VIII.: (Ed. by Berdan-Brooke) 15
 — — (Ed. Werner) 75
 — — (Hrsg. v. Levy) 76
 Herford, C. H.: Sh. and Descartes 241
 — — s. The Year's Work.
 Herrington, W. St.: Legal Lore of Sh. 242

- Hickson, S. A.: *The Prince of Poets* 243
Hoch, W.: *Ag's Kultur 1 Spiegel der Lit.* 244
Hochgesang, M.: *Wandlungen des Dichtstils* 88
Hotson, J. L.: *A Stratford Lawsu t* 245
Hubner, W.: (*Hartley-Elliot Rez.*) 240
— — (*Priestley. Rez.*) 297
Hunter, M.: *The Temp.* 123
— — *Act-Division* 246
— — (*The Players' Sh Rez.*) 8
Isaacs, J. Sh.: *Sh's Dramat Punctuation* 247
Jacobs, M.: *Shylock* 96
Jaggard, W.: *Sh. Memorial* 248
Jantzen, H.: (*Insel-Sh. Rez*) 1
— — (*Ludwig. Rez*) 269
— — (*Werke, hrsg v Wolff. Rez.*) 14
Jenkinson, H.: *Engl. Punctuation* 249
— — s. *Greg, W. W.* 231
Jente, R.: *«A Woman conceals what she knows not»* 67
— — *Proverbs of Sh.* 250
John. s. *Post, L. A.*
Jones, I.: *Designs for Masques* 251
J. C.: (*Hrsg. v. Cardin*) 78 (*Portug.*)
— — (*Ed. by Granville-Barker*) 8
— — (*Ed. by de Groot*) 79
— — (*Hrsg. v. Hassmann*) 10
— — (*Hrsg. v. Richter*) 80
— — s. *Madan, F.*
— — s. *Schestow, L.*
— — s. *Shackford, M. H.*
Jung, F.: (*Hrsg.*) s. *Hen. VI.*
— — (*Hrsg.*) s. *Ruch III.*
Kaufmann, P.: *The Sh. Forum* 252
Keller, W.: *Bucherschau* 253
— — *Sidney Lee III*
— — (*Bradby. Ref.*) 174
— — (*Craig Ref.*) 198
— — (*Gray. Ref.*) 221
— — (*Insel-Sh. Ref.*) 1
— — (*Richter. Ref.*) 302
— — (*Sonn., hrsg. v. Fischer. Ref.*) 135
— — (*Werke, hrsg. v. Wolff Ref*) 14
— — (*The Year's Work. Ref.*) 358
— — s. *Beckmann-Keller*
Kellner, L.: *Sh. Ratsel* 254
Keogh, A.: s. *Northup* 287
Kern, A. A.: s. *Sh. and Drunkenness* 255
Klastersky, A.: (*Ed.*) s. *Lear*
— — (*Ed.*) s. *P. P.*
Knight, G. W. R.: s. *Anon.* 158
Knowlton, E. C.: *Falstaff Redux* 102
Kooistra, J.: (*Ed.*) s. *M. of V.*
— — (*The Cambridge Sh. Rez.*) 7
Kozul, A. (Ed.) s. *E. and J.*
Krappe, A. H.: *Sh. in Romance Folk-Lore* 41
Krauss, I.: *Sh's Ahnen* 256
Kuchler, W.: (*Insel-Sh. Rez*) 1
— — (*Temp., hrsg. v. Schaukal. Rez.*) 117
Larbaud, V.: *«Motley»* 145
Law, E.: *Sh's Garden* 257
Lawrence, W. J.: *Date of Haml.* 42
Lear: s. *Lugiat, L.*
— s. *Norwood, G.*
— s. *Pancoast, H. S.*
Lebrun-Sudry, Mme.: (*Ed.*) s. *M. of V.*
Lee, S. s. *Wellstood, F. C.* 353
Legous, E.: *Bacchic Element in Sh's Plays* 258
— — *La veine bacchique dans le théâtre Shakespeareen* 259
— — *Hérétiques et Orthodoxes* 260
— — (*Longworth-Chambrun Rez*) 265
— — (*Sisson Rez*) 323
Lemaître, J.: *Theatrical Impressions* 261
Levi, C.: *I drammi di Sh.* 262
Levy, E.: (*Hrsg.*) s. *Hen. VIII.*
Lewis, W.: *The Lion and the Fox* 263
Lg, A.: (*Werke, hrsg. v. Schucking-Schaubert. Rez.*) 9
Liebermann, F.: *Sh's Historien* 264
— — *Nachruf auf F. L. V.*
Liljegren, S. B.: (*Essays and Studies. Rez.*) 211
— — — (*Garrod. Rez.*) 219
— — — (*Jente. Rez.*) 250
— — — (*Tilley. Rez.*) 347
Lindsay, L.: s. *Moffat, J.* 86
Longworth-Chambrun, Mme.: *Sh. acteur-poète* 265
Looten, C.: *Sh. et la religion* 266
L. L. L.: (*Ed. by Cross-Brooke*) 15
— — s. *Moffat, J.*
— — s. *Reynaud, M.*
Lucas, F. L.: *«Woo't drink up eisel? eat a crocodile»* 267
Luce, M.: *Botany in Sh.* 268
Lucr.: (*Hrsg v. Klastersky*) 3 (*Čech*)
Ludwig, O.: *Sh.-Studien* 269
— — *Das Schauspielerische in Sh.s Dramen* 270
Lugiat, L.: *Pazzi, squibrati e delinquenti nelle opere dei letterati* 43
Luick, K.: *Die Bedeutung der Renaissance* 271
Mach.: (*Hrsg. v. Hassmann*) 10
— s. *Hochgesang, M.*
Mach.: s. *Lugiat, L.*
— s. *Preusler, W.*

- McGovern, J. B. Piquet or Chess in The Temp 124
 Macgregor, D. s. Rannie, D. W. 298
 Mack, A. u. Walker, J. Ags Kultur 1 Spiegel der Literatur 278
 Mackail, J. W. A. Crux in 2 Hen. IV 68
 Mackenzie, W. R. «Standing Water» 125
 McKerrow, R. B. Capital Letters in Elzab Handwriting 278
 — — — (The Year's Work Rez) 358
 — — — s. Greg, W. W. 231
 MacNaughton, G. F. A. Phoenix a Turtle 274
 McNulty, J. H. Dethronement of Sh 275
 Madan, F. A. Sh Emendation 81
 Marschall, W. Aus Sh's poet Briefwechsel 146
 — — Zentralproblem der Sh-Sonette 147
 Marstrand, G. Sh's neues Gesicht 276
 Masefield, John W. Sh 277
 Martimo, P.: Stendhal Racine et Sh. 278
 Maxwell, H. s. Radcliffe, W. 72
 M. for M. (Ed. by Durham) 15
 — — — s. Sullivan, E.
 Mee, A. The Children's Sh 279
 Memorabilia 280
 Merbach, P. A.: Hamlet als Puppenspiel 44
 M. of V. (Ed. by Harrison-Pritchard) 6
 — — — (Ed. by Kooistra) 91
 — — — (Ed. by Lebrun-Sudry) 92 (franz.)
 — — — (Ed. by Quiller-Couch a. Wilson) 7
 — — — s. Bab, J.
 — — — s. van Draat, P. F.
 — — — s. Gronemann, S.
 — — — s. Jacobs, M.
 — — — s. Neruda, J.
 — — — s. Pruvost, R.
 — — — s. Vigny, A. de
 Merrill, Ch. E.: Letters of Sir John Falstaff 281
 M. W. of W. (The Falstaff Plays, ed. by Donovan) 100
 — — — s. Knowlton, E. C.
 — — — s. Newdigate, B. H.
 Meyer, F.: Szenen aus d. Dramen Sh's 282
 Michael, F.: Hamlet. Wort u. Kostüm 45
 M. N. D.: (Ed. by Quiller-Couch a. Wilson) 7
 — — — s. Tilley, M. P.
 Minutes and Accounts of Stratford 283
 Moffat, J. The Medieval Dentist's Hat 86
 Moore, T. St. Sh's Experience 19
 — — — s. Anon. 158
 Morgan, A. Mrs. Sh.'s Second Marriage 284
 — — — Sh's First Folio 285
 Morley, S. G.: (Peers. Rez.) 293
 Morris, J. E. Date of Hen. IV. 69
 Morsell, E. s. Lugato, L. 43
 M. Ado: (Ed. by Abbot) 2
 — — — s. Hamman, J. E.
 — — — s. Thaler, A.
 Muhlbach, E.: Theaterschau 286
 Munsterberg, M.: The Gift of Tongues 46
 Neruda, J. Ist Shylock ein Clown oder ein Jüde Makabaus? 97
 Newdigate, B. H. Falstaff, Shallow, and the Stratford Musters 101
 Northup, C. S.: A Register of Bibliographies 287
 Norwood, G. A Twisted Masterpiece 84
 O'Neil, P. P. Elzab Players as Tradesmen 288
 Oppenheim, E.: Othello. 108
 Osborn, E. B.: (Apuleius, ed.) 159
 Österberg, V.: Sh 289
 O'Sullivan, M. I. Hamlet a. Dr. Timothy Bright 47
 Oth. s. Baker, H. T.
 — s. Derocquigny, J.
 — s. Oppenheim, E.
 — s. Renato, M. C.
 — s. Lugato, L.
 — s. Vigny, A. de
 Ovaas, W. A.: (Bradby Rez.) 174
 P., A. W.: (The Cambridge Sh. Rez.) 7
 Palmer, J.: Hamlet in Modern Dress 48
 Pancoast, H. S. Note on Lear 85
 Pange, J. de Sh. en France 290
 Parsons, J. D.: Did «Shakespeare» Signal? 291
 P. P.: (Hrsg. v. Klastersky) 3 (Čech.)
 Paues, A. C.: Annual Bibliography 292
 Paulsen, F.: Schopenhauer, Hamlet, Mephisto 49
 Peers, E. A.: Rivas and Romanticism in Spain 293
 Periel: (Ed. by Bellinger) 15
 Pininski, L.: Sh. 294
 Plaut, J.: D. Grammophon 1. Dienste d. Unterrichts 295
 Poel, W.: Notes on Sh 296
 — — — s. Anon. 158
 Pollard, A. W.: s. Greg, W. W.
 Post, L. A.: Notes on John 77
 Preusler, W.: (Stiepel's Engl. Texts. Rez.) 10

- Preusler, W.: Two Tales from Sh 89
 Price, H. T.: (The Cambridge Sh. Rez) 7
 — — — (Gray Rez.) 221
 — — — (Morgan Rez.) 284
 Priestley, J. B.: Engl. Comic Characters 297
 Pruvost, R.: Le M. of V. avant Sh 98
 Pritchard, F. H.: (Ed.) s. Hen V.
 — — — (Ed.) s. M. of V.
 — — — (Ed.) s. T. N.
 Quiller-Couch, A.: (Ed.) s. A. Y. L. I.
 — — — (Ed.) s. M. of V.
 — — — (Ed.) s. M. N. D.
 Radcliffe, W.: «And there is salmons in both» 72
 Rannie, D. W.: Scenery in Sh's Plays 298
 Raysor, Th. M.: Downfall of the three Umties 299
 Reed, E. B.: Songs from the Brit. Drama 300
 Reed, A. W.: (Courtney Rez.) 197
 — — — (Northup. Rez.) 287
 Renato, M. C.: La gelosia di Otello 109
 Rew, R. H.: Farming in Sh's Time 301
 Reynaud, M.: Notes sur L. L. L. 87
 Rhedecynian: Stammerers 70
 Rich. III.: (Hrsg. v. Jung) 1 (Insel-Sh)
 — — — s. Taylor, G. A.
 Richter, H.: Josef Lewinsky 302
 — — — Walter Savage Landor 303
 Richter, K.: (Ed.) s. J. C.
 Robertson, J. M.: The Naturalistic Theory of Hamlet 50
 — — — Problems of the Sh. Sonn. 148
 — — — The Sh. Canon 304
 Rogers, L. W.: The Ghosts in Sh 305
 R. and J.: (Ed. by Kozul) 111
 — — — s. van Dam, B. A. P.
 — — — s. Forman, W. C.
 — — — s. Yates, D.
 Rosenkrantz, M.: s. Sehman, E. 51
 Rottger, K.: Sh. u. d. Verzicht auf Ruhm 306
 Rushton, W.: s. Moffat, J. 86
 Russell, H. P.: Sh's Catholicity 307
 Saitschick, R.: Genie u. Charakter 308
 Salmon, D.: Michers and Blackberries 71
 Salzman, L. F.: Sh. and the Quarter Sessions 309
 Sandison, H.: The Unblemished Garments of The Temp. 126
 Schark, F.: Sh. u. die Astrologie 310
 Schaubert, E. v.: (Hrsg.) s. A. Y. L. I.
 — — — (Hrsg.) s. T. N.
 — — — (Hrsg.) s. Works.
 Schaukal, R. (Hrsg.) s. Temp
 Schestow, L.: Das ethische Problem bei Sh 82
 Schroer, A.: Grundzuge d. engl. Lit. - Gesch 312
 Schucking, L. L.: (Hrsg.) s. A. Y. L. I.
 — — — (Hrsg.) s. T. N.
 — — — (Hrsg.) s. Works
 — — — Character Problems 312
 — — — Charakterprobleme 313
 — — — Sh.s Personlichkeitsideal 314
 Schutt, J. H.: (Essays a. Studies. Rez.) 211
 Sehling, E.: Juristische Fragen bei Sh 315
 Sehman, E.: Rosencranz and Guildenstern 51
 Sh.-Jahrbuch, 62 Bd. N. F. 3. Bd. 316
 Sh. and the Theatre 317
 The Sh. Association 318
 W. Sh. Did Sh. write Bacon? 319
 Sh. and the Soviet 320
 Sh. Memorial Theatre I
 Shackford, M. H.: J. C. and Ovid 83
 — — — Irony in Hamlet 52
 Showell, Ch.: The Sh. Country 321
 Simpson, H. D.: The Sh. Signatures 322
 Simpson, P.: (Inigo Jones, ed.) 251
 — — — s. Sehman, E. 51
 Sisson, C. J.: Sh. in India 323
 Smith, R. M.: The Sh. Folios 324
 Smyth, P. G.: Sh. the Gael 325
 Smider, D. J.: Biography of W. Sh. 326
 — — — Rise of Young Sh 327
 — — — Sh. Commentaries 328
 Sonu. (Hrsg. v. Fischer-Brunner) 135
 — (Ed. by A. T. B.) 137
 — (Hrsg. v. Fulda-Brandl) 136
 — (Ed. by Tucker) 138
 — (Ed.) 139
 — s. Beckwith, E.
 — s. Bray, D.
 — s. Denning, W. H.
 — s. Fort, J. A. 143 u. 144
 — s. Larbaud, V.
 — s. Marshall, W. 146 u. 147
 — s. Robertson, J. M. 148
 — s. Taylor, G. A.
 Southam, H.: Shakespeariana 329
 Speckman, H. A. W.: Het Monument van Sh. 330
 — — — — De inscriptie van het monument van W. Sh. 331
 Spencer, H.: Improving Sh. 332
 Spens, J.: Date in Hamlet 53
 Spielmann, M. H.: The Royal Society's Sh. Second Folio 333

- Stahr, G. Methodik der Sh-Interpretation 334
- Steinherz, O.: D. Szene hinter d. Bühne 335
- Stijfhoorn. Haml. I 54
- Stobart, J. C. Sh's Monarchs 336
- — — (Byrne Rez.) 186
- Stockley, W. F. P. Henry the Fifth's Poet 337
- — — Sh in Uncomely Parts 338
- Stopes, C. C. s. Selgman, E. 51
- Strachan, L. R. M. s. Hamman, J. E. 104
- Studies in English, Prag 339
- Sullivan, E. M. for M 90
- Sykes, H. D. T. of A. 130
- T. of Sh.: s. Alexander, P.
- — — s. Hafner, Th.
- — — s. Vollhardt, W.
- Tannenbaum, S. A.: Index of Shakespeareana 340
- — — The «Spurred A» 341
- — — Sh.'s Will 342
- Taylor, G. A.: Edward IV. a. Lady Elizabeth Butler 110
- — — The Dark Lady of Sh.'s Sonn. 149
- — — Sh. and Milton Again 343
- Temp.: (Hrsg. v. Schaukal) 117
- (Ed.) 118
- s. Cawley, R. R.
- s. Chambers, E.
- s. Dean, H. P.
- s. Graves, Th. S.
- s. Hunter, M.
- s. McGovern, J. B.
- s. Mackenzie, W. R.
- s. Preusler, W.
- s. Sandison, H.
- s. Tilley, M. P. 103
- s. Vollhardt, W.
- Thaler, A.: Queen Elizabeth and Benedick's «Partridge Wings» 105
- Thompson, L. G.: The Name of Gobbo 344
- Thompson, W.: Sh.'s Handwriting 345
- Thorndike, A. H.: Why a Sh. Association? 346
- Tilley, M. T.: Two Shakespearean Notes 55
- — — «Of-Or» Construction 103
- Tilley, M. P.: Elizab. Proverb-Lore 347
- T. of A.: s. Gilman, M.
- — — s. Golding, S. R.
- — — s. Sykes, H. D.
- T. A.: (Ed. by Witherspoon) 15
- — s. Clark, E. G.
- Tomlinson, M.: Haml. Again 56
- Tr. and C. s. Guna, P. K.
- Tucker, T. G. (Ed.) s. Sonn. T. N. (Ed. by Harrison-Pritchard) 6
- — (Hrsg. v. Schucking-Schaubert) 11
- — s. Dickens, B.
- — s. Gray, E. McQ.
- — s. Mackenzie, W. R.
- T. G. of V. s. Guthrie, J.
- T. N. K. s. Graves, Th. S.
- Tynan, J. L. The Woman in the Case 348
- Underwood, F. H. Haml. An Amendment 57
- Upcott, L. E. s. Radcliffe, W. 72
- Vigny, A. de. Oeuvres Complètes 99
- Vogeler, E.: Wie steht's mit Haml.? 58
- Vollhardt, W.: Ital. Parallelen zu Haml. 59
- — Eine neue ital. Version von T. of Sh. 116
- — Quellenkunde von Sh.'s Temp. 127
- Walker, J. s. Mack, A.
- Walser, R.: Haml. Essay 60
- Ward, B. M.: George Gascoigne 349
- — The Death of G. Gascoigne 350
- Warde, F. B.: Shakespearean Studies Simplified 351
- Wareing, A.: A Sh. Memorial 352
- Watt, H. A.: Plautus and Sh. 24
- Weidenmüller, O.: (Bruns. Rez.) 185
- Wellstood, F. C.: Catalogue of Books etc. 353
- — «W. S.» 354
- Werner, B. E.: (Hrsg.) s. W. T.
- Werner, R.: (Ed.) s. Hen. VIII.
- Whibley, Ch.: (Ed.) s. Works
- White, J.: (Ed.) s. Merril, Ch. E.
- Wild, F.: (Schroer. Rez.) 311
- Wilson, F. P.: The Jagards and the First Folio of Sh. 355
- Wilson, J. D.: (Ed.) s. A. Y. L. I.
- — — (Ed.) s. M. of V.
- — — (Ed.) s. M. N. D.
- — — (Sonn., hrsg. v. Fischer. Rez.) 135
- — — (Sonn., ed. by Tucker Rez.) 138
- — — and Lodge, O. W. F.: Marlowe and «A. Y. L. I.»
- — s. Anon. 158
- W. T.: (Hrsg. v. Werner, B. E.) 1 (Insel-Sh.)
- Witherspoon, A. M.: (Ed.) s. T. A.
- Wolff, M. J.: (Hrsg.) s. Works
- — Die Freude am Tragischen 356
- Works (Insel-Sh.) 1
- (The King's Treasures) 2

- Works (Ed Klastersky) 3
 — (Methuen's Engl Classics) 4
 — (Nelson's Poets Series) 5
 — (The New Reader's Sh) 6
 — (The New Cambridge Sh) 7
 — (The Players' Sh) 8
 — (Hrsg v. Schucking-Schaubert) 9
 — (Stiepel's Engl Texts) 10
 — (Tempelklassiker) 11
 — (Corrected Texts of Sh) 12
 — (Ed by Whibley) 13
- Works (Hrsg v. Wolff) 14
 — (The Yale Sh) 15
 Wright, L B · Will Kemp and the
 Commedia dell' Arte 357
 Yates, D . Grillparzers «Hero» and
 Sh.'s «Juliet» 113
 The Year's Work in Engl. Studies 358
 Z. · (The Year's Work Rez.) 358
 Zandvoort, R. W : (Northup Rez)
 287
 Zettersten, L «Danskers» in Hamlet 61
-

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1926/27.

NB Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke

I. Ausgaben.

**Shakespeare, William*, The tragedy of Julius Caesar with an introduction and notes by H de Groot. Utrecht 1926.

II. Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen in deutscher und anderen Sprachen.

**Shakespeares* Werke in Einzelausgaben:

- König Heinrich VI Auf Grund der Übertr. A. W. Schlegels bearb. von Herm Conrad, durchges. von Fritz Jung.
- König Richard III Auf Grund der Übertr. A. W. Schlegels bearb. von Fritz Jung
- Das Wintermarchen. Auf Grund der Übertr. Dorothea Niecks übers. von Br. E. Werner.

Leipzig 1925. 1926.

Volks-Szene in dem Drama Sir Thomas More, Shakespeare zugeschrieben. (Darmstadt 1925.)

**Shakespeare, William*, Hamlet. Kraljević Danski Preveo V[inca]z] Krišković. Zagreb 1926.

Marschall, Wilhelm, Aus Shakespeares poetischem Briefwechsel. Heidelberg (1926) Gr. 8°.

III. Shakespeareana.

**Acheson, Arthur*, Shakespeare, Chapman et «Sir Thomas More». (Extrait.) Paris 1926.

Bruns, Felix H., Die größte Mystifikation in der Weltliteratur Braunschweig 1926.

Fleischhauer-Oberspier, O, Koriolan. [A aus Grenzböten I Berlin 1911]
Gans, Otto, Die Shakespeare-Ausgabe von Warburton (1747) Gießen 1922
Jente, Richard, The proverbs of Shakespeare with early and contemporary parallels. (S - A.) Washington 1926

**Kampf, Arthur*, Zwanzig Radierungen zu Shakespeares Werken. Berlin [1926] 2^o

**Morgan, Appleton*, Mrs Shakespeare's second marriage New York 1926.

**Seibel, George*, The religion of Shakespeare London 1924

Shakespeare-Jahrbuch, hrsg von *Wolfgang Keller* Bd 62 (Neue Folge Bd. 3.) Leipzig 1926.

Shakespeares Königsdramen, beim Shakespeare-Jubiläum in Weimar zur Aufführung gebracht durch Dingelstedt. [A. a. Morgenbl f. gebildete Leser, Nr. 28—30, 8 Juli 1864 ff] 1864 4^o

**Speckman, H A W.*, The cipher inscription beneath the bust of William Shakespeare at Stratford-on-Avon Groningen 1926

Stahr, Gerda, Zur Methodik der Shakespeare-Interpretation Rostock 1925

*Schloßpark (Der), Jhr 1921, Heft 1. (Hrsg. vom Schloßpark-Theater in Berlin-Steglitz — Zur Eröffnung, 12. 5. 1921.) — Darin. Aufsätze u. a. über Timon von Athen Steglitz 1921.

**Vordieck, [Aug]*, Beiträge zur Erklärung des Shakespearetextes [S.-A.] Berlin 1909.

**Vordieck, [Aug]*, Zu Macbeth I 7,25—28. [S.-A.] Leipzig 1900

Brockmann als Hamlet (Stich) — Dessoir, Ludwig, als Othello (Stich) — Döring, Theodor, als Falstaff (Stich). — Formes, Auguste, als Puck (Lithogr.). — Garrick als Richard III. (Stich). — Garrick als Macbeth (Stich) — Grunert, Carl, als Lear (Lithogr.) — Kean als Richard III (Stich)

IV. Geschichte der englischen Literatur und Sprache. Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeares.

**Apuleius, Lucius*, The golden ass Translated by William Addington. London 1923

**Hecht, Hans*, Das elisabethanische Drama bis zum Auftreten Shakespeares. [S.-A o. O. u. J].

**Hendrichs, Dorothea*, Geschichte der englischen Autobiographie von Chaucer bis Milton [Diss. Berol.] (Weimar, Leipzig, 1925.)

**Merrill, L. R.*, The life and poems of Nicholas Grimald. New Haven, London, Oxford 1925.

**Michelson, H.*, The Jew in early English literature. Amsterdam 1926.

**Meyer-Ball, Hans Georg*, Die Instrumentalmusik in Beaumont und Fletchers Dramen. [Diss. Lips.] Lugano 1916.

**Modersohn, Anna-Brunhilde*, Cicero im englischen Geistesleben des 16. Jahrhunderts [S.-A.] Braunschweig, Hbg. [1926]

VII. Verschiedenes.

*Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. Übersicht über die Spielzeit 1925/26
(XXVI) Hamburg (1926)

*La education publica en Mexico a travers de los mensajes presidenciales
Mexico 1926

*Erzählerkunst. Ein Almanach auf das Jahr 1927 Hrsg von *Hans Reiser*
Paul List Verlag Leipzig [1926]

Weimar, im Mai 1927.

Der Bibliothekar der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

W Deetjen

Register.

Zusammengestellt von C K

(Abkürzungen Ausg = Ausgabe, elis = elisabethanisch, im weiteren Sinne, Rez = Rezension, Sh = Shakespeare, Übers = Übersetzt)

- Acheson, A., Verfasserschaft von T More 225.
 Addy, S O., Sh.s Heirat 221
 Akteinteilung im elis Drama 222
 Altonaer Theatergeschichte 235
 Ambrose, G., Zu Gascoignes Leben 219
 Arns, K., Bochumer Sh-Woche 237
 Bab, J., Sh.-Ausgabe 196
 — Sh. (Einleitungen) 197
 Barenhetzen unter den Stuarts 231
 Baldwin, T. W., Francis Beaumont 227
 — Zu Henslowe 228
 Beaumont, Francis, Persönlichkeit 227
 — u. Fletcher, Charakterfiguren 226
 — — Philaster übers. v. Decroos 217
 Beckmann, B., Zeitschriftenschau 219
 Beckwith, Elz., Chronology of Sh.'s Sonnets 225
 Beil, J. D., Mannheimer Schauspieler 234
 Blackfriars Theatre 206, 229
 Blanchard, H H., Zu Spensers F Q. 230
 Boas, F. S., Reading of Sh. 202
 Bochumer Sh-Woche 6, 237
 Bojanowski, Eleonore v., Die Bochumer Sh-Woche 6
 Bojardo und Spenser 230
 Bradner, L., Richard Edwards 210
 — Udalls Metrik 219
 Brahm, Otto, Biographie 235
 Brandes, J Chr., Selbstbiographie 236
 Bray, Sir Denys, The Art-form of the Elisabethan Sonnet Sequence 159
 — — Original Order of Sh's Sonnets 215
 Brettie, R E., Zu Marstons Leben 227
 Brie, F., Atheismus in der engl. Renaissance 220
 Brinkley, R F., Zu Nath Field 228
 Brooke, Tucker, Sh-Buchlein 199
 Bühne, elis. 203, 204
 Bush, D., Zum Mirror for Magistrates 230
 Calm, H., Theatergeschichte 235
 Cawly, R. R., Drayton 231
 Chapman, George, als Mitautor von T More 225
 Chettle, H., als Mitautor von T More 204
 Cicero in der engl Renaissance 229
 Craig, Hardin, Bibliographie 214
 Cruickshank, A H., Massingers New Way 211
 Davenant, Will., Siege of Rhodes 227
 Dawtrey, John, Falstaff Saga 204
 — Nicholas, Original für Falstaff 204
 Decroos, Jérôme, Hollandische Übers. von Marlowe, Fletcher und von Sh's Sonetten 217
 Deetjen, W., Bibliothek der D Sh-Gesellschaft 302
 Eastward Hoe als Erziehungskomodie 212
 Eduard III., teilweise für Sh. beansprucht 47, 198
 Edwards, Rich., Biographie 210
 Elisabethanische Dramen auf der modernen engl Bühne 232
 Engelen, Julia, Schauspielerekonomie bei Sh 75
 Farnham, W., Tragische Schuld in der Renaissance 230
 Ferguson, Lucile, Maskenspiele 229
 Field, Nath., Biographie 228
 Fletcher, John, Lieder in seinen Dramen 227
 — — s. Beaumont
 — Phineas, als Spenser-Schüler 231
 Ford, John, Atheismus bei Giovanni 231
 Forster, Max, Sh.s London 1
 — — Sh.s England 8, 243
 Fort, J. A., Chronologie von Sh.s Sonetten 225
 Francke, Otto, Weimarer Sh.-Auführungen 254
 Gascoigne, George, Biographie 219
 — — Glasse of Government, Einfluß auf Eastward Hoe 212
 Garrod, H. W., Miltons Verse auf Sh. 214

- Gaw, A., Henry VI 202
 Golding, S. R., *Maid's Metamorphosis* 220
 Gouritch, J., Drayton und Henry VI 223
 Gray, Arthur, Namen in Errors 223
 — Austin, Entstehungsgeschichte von LLL 223
 — H. D., Pericles, Autorfrage, 225
 Gregori, Ferd., Sh und die Schauspielkunst 198
 Grimald, Nich., Biographie 210
 Grube, Max, Die Meininger 223
 Guthmann, A., Hamlet als Neuraesthetiker 224
Harris, Juha H., Eastward Hoe 212
 Hecht, Hans, Das elisab. Drama 198
 — — Sh.s Theater 8, 243
 — — Das Tragische bei Sh. 11
 Heldburg, Freifrau v., Selbstbiographie 233
 Henslowe, Phil., Rechnungsbuch 228
 Heyn, B., Wanderkomodianten 234
 Heywood, John, Biographie 209
 — Thomas, Fair Maid of the West 227
 — — Mitautor von Sir T. More 204
 — — Mitautor von Pericles 225
 Hillebrandt, H. N., Child Actors 206
 — — Zu Middleton 227
 Hirschfeld, Georg, Über Otto Brahm 235
 Hoffmann, P. T., Altonaer Theater 235
 Hotson, J. L., Bear-baiting 232
 Hunter, Sir M., Akteinteilung bei Sh. 222
 Interpunktion in Sh.s Zeit 222
 Isaacs, J., Interpunktion im 17. Jh 222
 Jacobs, Monty, Berliner Sh.-Aufführungen 246
 — — Sh. auf der modernen Bühne 198
 Jenkinson, H., Interpunktion im 16. Jh. 222
 Jessner, Leop., Hamlet-Inszenierung 244
 Jonson, Ben., Eastward Hoe 212
 — — sein Humor 200
 — — Tale of a Tub 212
 — — Volpone, bearb. v. Zweig, 183
 — — dass., Wiener Aufführung 251
 — — dass. in der Münchener Aufführung 253
 — — Works ed. Herford and Simpson 212
 Keller, Wolfgang, Bucherschau 195
 — — Über Sh.s Königsdramen 8, 35, 243
 Kilian, Eugen, Selbstbiographie 235
 Kindertruppen, elis. 206
 Kuke, John, Dramatiker u. Schauspieler 228
 Knack to Know a Knave, Autorfrage 220
 Komodianten, wandernde, des 18. Jh 234
 Kuhl, E., Shrew 224
 Kyd, T., als Mitautor von Sir T. More 204
 Lawrence, W. J., John Kirke 228
 — — Elizabethan Playhouse 205
 Lindsay, J. S., Fletchers Lieder 227
 Luck, K., Sh u. die Renaissance 208
 Maids Metamorphosis, Autorfrage 220
 Mannheimer Theatergeschichte 234
 Marlowe, Chr., als Atheist 221
 — — Edward II u. Faust, holländische Übersetzung 217
 — — Massacre, Datum 192
 — — Tamburlaine, Quellen 221
 Marston, J., Biographie 227
 Martersteig, Max, Nachruf 4
 Maskenspiele 207
 — des 15. Jh. 229
 Massinger, P., New Way to Pay Old Debts 211
 Maxwell, B., Zu Beaumont u. Fletcher 226
 — W. C., Zu Spenser 231
 Medwall, H., und Sixt Birck 219
 Meininger Truppe 233
 Merrill, L. R., Nich. Grimald 210
 Middleton, T., Satiren 227
 — — Verlorene Tragödie 227
 Milton und Sh. 214, 223
 Mirror of Magistrates 230
 Modersohn, Anna B., Cicero im 16. Jh 229
 Moissi als Hamlet 250
 More, Thomas, und sein Literaturkreis 209
 More, Sir T., Drama, Autorschaft 204, 225
 — — — — teilw. für Sh. beansprucht 197
 Muhlbach, Egon, Statistik der Sh.-Aufführungen 259
 Mutschmann, H., Über Sh.s Weltanschauung 198
 Österberg, Valdemar, Gräfin von Salisbury und Marina 198
 Padelford, F. M., Zur Faerie Queene 230
 Peele, George, Einfluß auf Sh.s Historien 37
 — — Verfasser von Maids Metamorphosis und Knack to Know a Knave 220
 Peeters, Emil, Musik zu den Königsdramen 240

- Pepys, Sam, Tagebuchnotiz 229
 Pest in Sh.s London 213
 Petersen, A., Der Schwan vom Avon 213
 Quiller-Couch, Sir A., als Sh.-Herausgeber 195
 Rastell, John, Schwager von T. More 209
 Reed, A. W., Early Tudor Drama 209
 — — Medwall and Sixt Birck 219
 Revels, Master of the, und Stratford 221
 Richter, Elise, Ein italien. Vorgänger Falstaffs 191
 — Helene, Ben Jonsons Volpone und Stefan Zweig 183
 — — dass. Aufführung in Wien
 — — Hamlet im modernen Kleid 247
 Rollenzusammenlegung in Sh.s Dramen 175
 Schaar, Clothilde, Sh.-Büste 7
 Schauspielertruppen des 18. Jh. 234
 Schelling, F. E., Elizabethan Playwrights 208
 Schick, J., Jahresbericht der Sh.-Gesellschaft 1
 — — Über Sh.s Genie 8, 54
 Schmitt, Saladin, Inszenierung der Königsdramen 7, 9, 237
 Schroder, Joh., Bilder der Bochumer Sh.-Bühne 239
 Schücking, L. L., Sh.s Charakterproblem 199
 Schurman, J. G., amerik. Botschafter 9, 246
 Shakespeare, Anne, Genealogie 221
 — Judith 201
 — William, sein Aberglaube 200
 — — Akteinteilung 222
 — — auf deutschen Bühnen 259
 — — Aufführungen 1917—27 268
 — — Einfluß der Zeitereignisse auf seine Kunst 14
 — — sein Genie 54
 — — seine Handschrift 200
 — — seine Heirat 221
 — — Historien als zusammenhängende Gruppe 45
 — — seine Interpunktion 221
 — — Königsdramen 35, 237
 — — — Aufführung in Bochum 6, 237
 — — u. Milton 214, 223
 — — u. die Monarchomachen 49
 — — u. die Renaissance 39, 208
 — — seine Schauspielerökonomie 75
 — — u. Southampton 223, 225
 — — sein Testament 200
 — — sein Theater 203
 — — u. das Tragische 11
 — — seine Verbrechertypen 200
 Werke (in engl. Abkürzung)
 — ed. Juhus Bab u. Elhsabeth Levy 196
 — ed. Quiller-Couch u. Dover Wilson 195
 — ed. M. J. Wolff 197
Alls Well, Rollenverteilung 112
Ant, Aufführung in Weimar 256
 — Einzelstelle 226
 — Rollenverteilung 123
As, Ausgabe von Quiller-Couch u. Dover Wilson 195
 — Rollenverteilung 99
Caesar, Zitat in Marlowes *Massacre* 192
Cor, Rollenverteilung 129
Cymb., Rollenverteilung 137
Hamlet, Einzelstelle 226
 — inszeniert v. Jessner 244
 — gespielt v. Moissi 250
 — in moderner Kleidung 247
 — als Neurastheniker 224
 — Rollenverteilung 104
 — in sozialistischer Aufmachung 245
Henry IV, Falstaff u. die *Commedia del Arte* 191
 Original Falstaffs 204
 Rollenverteilung 75
Henry V., Rollenverteilung 83
Henry VI, Draytons angebliche Verfasserschaft 223
 Entstehung des 1. Teils 203
Henry VIII, Rollenverteilung 145
Lear, Rollenverteilung 121
LLL, Einzelstelle 226
 Entstehungsgeschichte 223
Macbeth, Einzelstelle 226
 Rollenverteilung 120
Measure, inszeniert von Fehling 246
 Rollenverteilung 114
Merch., Aufführung in Weimar 258
 Ausgabe v. Quiller-Couch u. Dover Wilson 195
Much Ado, Rollenverteilung 95
Othello, Rollenverteilung 116
Pericles, Ausnahmestellung in Sh.s Werken 154
 Autorfrage 154, 225
 Marina-Szenen 198
 Rollenverteilung 130
Richard III, Aufführung in München 252
 Verhältnis z. antiken Tragödie 41
Romeo, Einzelstelle 224
 in Sh.s Entwicklung 22
 Textgeschichte 224
Shrew, Verfasserschaft 224
Sonnets, Chronologie 225
 Reihenfolge 159, 217, 225

- Tempest*, Aufführung in Weimar 254
 Einzelstelle 226
 Rollenverteilung 142
Timon, Rollenverteilung 136
Troilus, Rollenverteilung 109
Twelfth N, Rollenverteilung 101
Wint, Münchner Aufführung 251
 Rollenverteilung 140
Wives, Rollenverteilung 92
 Shakespeare-Gesellschaft, Jahresbericht 1
 — Mitghederliste 309
 — Tagung in Bochum 6, 237
 — Tagung in Weimar 1
 Shakespeare-Roman 213
 Shanke, John, elis. Schauspieler 227
 Sievers, Ed., Schallanalyse zu Sh 1
 Sommerfeld, K., Mannheimer Bühne 234
 Sonettzyklen, in Sh's Zeit 159
 Spencer, H. Zu Pepys' Diary 229
 — L., Zu Tamburlaine 221
 Spenser, Edm. 230
 — Wortgebrauch in F. Queen 231
 Spenser-Strophe 231
 Stahl, E. L., Dramaturgische Bucherschau 233
 Stahr, Gerda, Kritik von Schuckings Sh-Charakteren 199
 Stoll, E. E., Sh. Studies 200
 Stumpf, W., u. die Bochumer Sh-Woche 7
 Sykes, H. O., Zu Knack to Know a Knave 220
 Sykes, H. O., Zu Middletons Satiren 227
 Szeneneinteilung bei Sh. 222
 Tannenbaum, Sam., Sir T. More 204
 — Sh's Penmanship 203
 Thaler, A., Davenant u. Heywood 227
 — Milton u. Sh 223
 Theatergeschichte, deutsche 233
 Theatertruppen 155, 206
 Tragische Schuld in der engl. Renaissance 230
 Turen auf der elis. Bühne 205
 Udall, Nich., angebl. Verf. v. Republica u. Jacob and Esau 219
 Van Dam, B.A.P., Text von Romeo 223
 Van den Kerckhove, M., Rez. v. Decroos 217
 Vorhänge auf der elis. Bühne 205
 Ward, B. M., Zu Gascoigne 219
 Wellsford, Emid, The Court Masque 207
 Wilson, F. P., Plague in Sh.'s London 213
 — J. Dover, Sh.-Ausgabe 195
 Winds, Adolf, Nachruf 4
 — Geschichte der Regie 236
 Winstanley, Lohan, Historische Anspielungen in Sh's Tragödien 15
 Witzig, E., Der Schauspieler Beil 234
 Wolcken, F., Jul. Caesar u. Marlowes Massacre 192
 Wolff, M. J., Sh.-Ausgabe 197
 Zweig, Stefan, Bearbeitung von Jonsons Volpone 183
 — dass Aufführung in München 253

Mitgliederverzeichnis.

- Albers, Lucas, cand phil., Münster i W.
 Aldekamp, Studienrat, Bochum.
 Allendorf, Willy, Charlottenburg.
 Alsberg, Rechtsanwalt, Berlin-Grünwald
 Anders, Heinrich, Dr., Tsolo, Sudafr.
 Stadtarchiv, Karlsbad (Tschechoslowakei).
 Aribert, Prinz von Anhalt, Hohenstein, Dessau.
 Arns, Karl, Studienrat Dr., Bochum.
 Aronstein, Ph., Prof. Dr., Berlin.
 Asanger, Florian, Studienrat Dr., Bochum.
 Ascherfeld, Dr., Essen (Ruhr).
 Bage, Ludwig, Rektor, Gothen, Anh.
 Bäske, Wilhelm, Studienrat Dr., Adlershof b. Berlin.
 Barkau, Adolf, Prof. Dr. med., Zürich.
 Baumann, Horst, Dr., Hagen i. W.
 Becker, Adolf, Studienrat Dr., Philippstal a. d. Werra.
 Becker, Gustav, Dr., Berlin-Halensee.
 Behler, Mally, Dr., Hagen, Westf.
 Behrens, Karl, Kopenhagen.
 Beneke, Dr., Berlin.
 Bersewicz, A. v., Staatsminister, Prof. Dr., Exz., Budapest. Ehrenmitglied.
 Beuscher, Elisabeth, cand phil., Münster i W.
 Bibliotheken.
 Stadtbibliothek, Aachen.
 Landesbibliothek, Altenburg.
 Staatl. und Kreisbibliothek, Augsburg.
 Universitätsbibliothek, Basel.
 Preuß. Staatsbibliothek, Berlin.
 University of Birmingham Library, Birmingham (England).
 Stadtbucherei, Bochum.
 Universitätsbibliothek, Bonn.
 Stadtbibliothek, Bremen.
 Stadtbibliothek, Breslau.
 Stadtbibliothek, Danzig.
 Landesbibliothek, Darmstadt.
 Landesbibliothek, Detmold.
 Stadtbibliothek, Dortmund.
 Landes- u. Stadtbibliothek, Düsseldorf.
 Stadtbucherei, Elberfeld.
 Stadtbibliothek, Erfurt.
 Universitätsbibliothek, Erlangen.
 Frhl. Karl v. Rothschildsche Öffentliche Bibliothek, Frankfurt a. M.
 Stadtbibliothek, Frankfurt a. M.
 Universitätsbibliothek, Freiburg i. Br.
 Universitätsbibliothek, Gießen.
 Universitätsbibliothek, Göttingen.
 Herzogl. Bibliothek, Gotha.
 Universitätsbibliothek, Graz, Steiermark.
 Universitätsbibliothek, Greifswald.
 Stadtschulbibliothek, Greiz.
 Königl. Bibliothek, Haag (Holland).
 Universitätsbibliothek, Halle a. S.
 Stadt- und Universitätsbibliothek, Hamburg.
 Bibliothek Warburg, Hamburg.
 Stadtbibliothek, Hannover.
 Universitätsbibliothek, Heidelberg.
 Universitätsbibliothek, Jena.
 Badische Landesbibliothek, Karlsruhe.
 Murrhardsche Bibliothek, Kassel.
 Universitätsbibliothek, Kiel.
 Stadtbibliothek, Köln a. Rh.
 Stadtbibliothek, Königsberg i. Pr.
 Bibliothèque de la Faculté des Lettres, Lausanne (Schweiz).
 Stadtbibliothek, Leipzig.
 Universitätsbibliothek, Leipzig.
 Universitätsbibliothek, Lemberg (Pol.). (Lwow).
 Stadtbibliothek, Lubeck.
 Universitätsbibliothek, Lund (Schw.).
 Stadtbibliothek, Magdeburg.
 Stadtbibliothek, Mainz.
 Stadt. Schloßbucherei, Mannheim.
 Universitätsbibliothek, Marburg a. L.
 Lehrerbibliothek der Stadt München.
 Staatsbibliothek, Bayerische, München.
 Universitätsbibliothek, München.
 Universitätsbibliothek, Münster i. W.
 Öffentliche Bibliothek, Oldenburg i. O.
 Bodleian Library, Oxford (England).
 Universitätsbibliothek, Prag.
 Universitätsbibliothek, Rostock.

Henry E Huntington Library & Art Gallery, San Gabriel (U S A)
 Regierungsbibliothek, Schwern i M
 Svenska Akademiens Nobelbibl, Stockholm.
 Landesbibliothek, Stuttgart
 Bibliothek der Techn Hochschule, Stuttgart
 Universitätsbibliothek, Tübingen
 Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Weimar
 Landesbibliothek, Weimar
 Bibliothek der Stadt Wien
 Nassausche Landesbibliothek Wiesbaden
 Universitätsbibliothek, Würzburg
 Zentralbibliothek, Zürich (Schweiz)
 Bing, Heinrich, Großkaufm., Nürnberg
 Binz, Gustav, Prof., Dr., Basel
 Blumenorden, Pegnesischer, Nürnberg
 Stadt Bochum
 Bohme, Traugott, Dir. d. Deutsch Oberrealschule, Mexico City
 Bohmer, Philipp Studienrat. Nossen (Sa.)
 Bojanowski, Eleonore v., Stüttsdame, Weimar.
 Bouvain, Frl., Berlin-Wilmersdorf
 Brand, Friedrich, Studienrat Dr., Zeulenroda.
 Brandl, Alois, Geh. Reg.-Rat, Prof. Dr., Berlin Ehrenmitglied
 Braun, Reine Hildegard, geb. Ariendis, Berlin-Lichterfelde.
 Bray, Sir Denys, Foreign Secretary of the Indian Empire, Knockdrin, Simla, India.
 Brehme, Maria Ignatia, Schwester, Studienrat, Haselunne, St. Ursula
 Brne, Friedrich, Prof. Dr., Freiburg i. B.
 Broschek, Frau Albert, Hamburg
 Brotanek, Rudolf, Prof. Dr., Erlangen
 Bruckner, Hans, Rechtsanwalt, Lobau (Sa.).
 Bruning, W. v., Polizeipras. a. D., Dr., Sempers bei Lietzow (Rügen)
 Brunner, Karl, Prof. Dr., Innsbruck.
 Buch, Friedrich, Studienrat Dr., Jena
 Buck, August, Osnabrück
 Busch, August, Lehrer a. D., Lübeck
 Calberla, Hans, Dresden-A
 de Clercq, P. Bankdirektor a. D., Veenwouden (Holland).
 Cohn, Fritz Th., Handelsgerichtsrat, Buchhändler, Berlin-Zehlendorf.
 Conrad, Gustav, Bibliothekar Dr., Halle a. S.
 Curtis, F. J., Prof. Dr., Frankfurt a. M.
 Daffner, Hugo, Dr., Tonsetzer und Schriftsteller, Berlin-Friedenau.

van Dam, Dr., Haag (Holland)
 Deckner, Elise, Sprachlehrerin, Königsmberg i. P.
 Deetjen, Werner, Dir. d. Landesbibl., Prof. Dr., Weimar
 Denker, Karl, Geh. Reg.-Rat, Berlin
 Deutsch, P., Studienassessor, Münster
 Deutschbein, Max, Prof., Dr., Marburg
 Devrient, Frieda, Frau Weimar
 Döbner, Wilhelm, Prof. Dr., Berlin
 Dülthy, Berta, Lehrerin, Weimar.
 Dinkloh, Ewald, Studienrat, Herne i. W.
 Dischner, Josef, Theaterdirektor, Berlin
 Dittenberger, Heinrich, Hauptmann a. D., Weimar
 Dockhorn, R., Studiendirektor, Coswig (Anh.).
 Donndorf, Martin, Dr. Oberbürgermeister a. D., Weimar.
 Donner, J. O. E., Dr., Djursholm (Schweden).
 Dreyfus, Oskar, Mannheim
 Durre, Konrad, Dr., Berlin-Grunewald.
 Dusel, Friedrich, Dr., Berlin-Friedenau
 Eckhardt, Eduard, Prof. Dr., Freiburg i. B.
 Eichel-Streiber, v., Min.-Dir. a. D., Geh. Rat, Kammerherr Rattergut Isseroda b. Weimar
 Eichler, Albert, Prof. Dr., Graz
 Engberding, Studienrat, Bottrop
 Engel, Erich, Kapellmeister, Dresden
 Engel, M., Studienrat, Berlin-Wilmersdorf
 Faß, Christian, Prof. Dr., Halberstadt
 Feodora, Großherzogin von Sachsen, Kgl. Hoheit, Heinrichau (Schles.)
 Fiedler, Fritz, Studienrat Dr., Berlin-Steglitz.
 Fischer, Walther, Professor Dr., Gießen.
 Flasdieck, Hermann, Prof. Dr., Jena
 Fleischhauer, Ernst, Rechtsanwalt u. Notar, Dr., Dresden.
 Flower, A. D., Chairman Shakespeare Memorial Governors, Stratford
 Flower, Mrs. A. D., Stratford.
 Forster, Max, Geheimrat, Prof. Dr., München.
 Forster-Nietzsche, Elisabeth, Frau, Dr. h. c., Weimar.
 Francke, Otto, Professor Dr., Weimar
 Friedrich, Großherzog von Baden, Kgl. Hoheit, Baden-Baden.
 Friesen jun., Frh. v., Rotha bei Leipzig
 Fritzsche, Hugo Frh. v., Seehausen bei Riesa.
 Frohlich, Dr., Plettenberg
 Fuchs, Alfred, Professor Dr., Wien

- Fulda, Ludwig, Dr., Berlin-Dahlem.
 Funke, O., Professor Dr., Bern
 Gaehde, Christian, Prof. Dr., Dresden
 Gebhard, Richard, Berlin-Wilmersdorf.
 Gebhardt, Harry, Verlagsbuchhändler i. Fa. Bohlau, Weimar
 Geigy-Hagenbach, K., Fabrik., Basel
 Geißler, Oskar P., Kaufm., Hannover
 Geucke, Kurt, Schriftsteller, Berlin
 Giese, Walter, Regierungsrat Dr., Fallingbostel (Hannover)
 Giesecke, Alfred, Dr., Verlagsbuchhändler, Leipzig
 Glockner, Oberstudienrat, Dr., Bunzlau (Schles.)
 Goetz, Wolfgang, Regierungsrat, Berlin-Halensee.
 Goldammer, Karl, Fabrikbesitzer, Lauban (Schlesien).
 Goldstein, Ludwig, Redakteur Dr., Königsberg i. Pr.
 Goldstein, Martin, Dr. med., Berlin
 Gotheim, Marie Luse, Frau, Heidelberg-Neuenheim.
 Grabau, Karl, Prof. Dr., Berlin-Lankwitz
 Graf, Walter, Dr., Calbe a. S.
 Gregori, Ferdinand, Prof., Berlin
 Grobe, C., Stadtrat, Calbe a. S.
 Grüttner, Karl, Kaufmann, Prokurist von A. Borsig, Berlin-Tegel.
 Grütznert, Hildegard, Studienrat, Chemnitz
 Guthmann A., San.-Rat Dr., Potsdam
 Hauptner, Oberarzt Dr., Jerichow a. E.
 Hagen, Otto, Justizrat Dr., Berlin.
 Hanel, Alfred, Studienrat Dr., Meuselwitz.
 Hanitsch, E., Studienrat, Berlin-Treptow.
 Hanow, Anna, Direktorin d. Lyzeums, Lubben.
 Hardegen, W., Berlin.
 Harsanyi, Friedrich, Ingen., Budapest
 Hartl, Edmund, Privatdozent, Dr., München.
 Hartung, Albert, Verlagsbuchh. i. Fa. Bohlau, Weimar.
 Harwardt, Margarete, Studienrat, Sondershausen.
 Hausknecht, E., Prof. Dr., Rathenow.
 Hecht, Hans, Prof. Dr., Göttingen
 Hecker, Max, Prof. Dr., Weimar.
 Heckmann, Fritz, Tiefenort a. d. W.
 Heckmann, Wilhelm, Rechtsanwalt u. Notar Dr., Bad Berka
 Heckert, Ludwig, Hannover
 Heinrich XXXIX., Prinz Reuß-Kostr. Durchl., Kostritz i. Thür.
 Held, Berthold, Oberreg., Berlin-Charlottenburg.
 Henze, Rechtsanwalt, Dr., Dresden.
 Hermenau, Eva, Studienrat, Meiningen
 Herrmann, Reg. - und Medizinalrat, Würzburg
 Herzfeld, Rechtsanwalt Dr., Dresden
 Heydt, Frau Karl v. d., Godesberg
 Heymann, Rechtsanwalt Dr., Danzig
 Hoffmann-Harnisch, W., Regisseur Dr., Berlin-Zehlendorf.
 Hofmann, E., Dr., Regensburg
 Hohenstein, Prof., Darmstadt.
 Hollatz, Professor Dr., Darmstadt.
 Holtzmann & Co., Weisenbach-Fabrik, Murgtal i. B.
 Hoops, Johannes, Geh. Rat, Prof. Dr., Heidelberg
 Hopperdietzel, Paul, Studienrat, Marienberg (Sa.).
 Horn, W., Professor Dr., Breslau.
 Hoster, W., Studienrat, Kaiserslautern
 Hotop, 1. Bürgermeister, Großenhain (Sa.)
 Hottenroth, Franz, Lehrer, Hamburg.
 Huber, Pater Michael, Gymn.-Prof., Hochwarden, Stift Metten, (N.-B.)
 Hulsman, Helene, Dr. phil., Münster i. W.
 Huepelen, Amtsgenichtsrat, Hessisch-Oldendorf.
 Institut, Deutsches, der Technischen Hochschule, Aachen
 Jusserand, Exz., Paris, Ehrenmitglied.
 Kastner, K., Lehrer, Dunsburg-Meidenich
 Karbel, Franz, Schriftsteller, Weimar
 Kallmann, Felix, Rechtsanwalt, Berlin-Westend.
 Kaub v. Kauenhovener, Frau, Meiningen (Lippe).
 Kauenhoven, Studienrat Dr., Göttingen.
 Kautz, Walter, Bibliothekar, Altenbochum
 Keller, Wolfg., Prof. Dr., Münster i. W.
 Kern, J. H., Prof. Dr., Leyden (Holland)
 Keudell, Elise v., wiss. Hilfsarbeiterin a. d. Landesbibl., Weimar.
 Kießling, Ilse, Dr., Dresden-A.
 Kippenberg, Anton, Prof. Dr., Leipzig.
 Klünger, Prof. Dr., Gleiwitz (Oberschl.).
 Klopsch, Richard, Lehrer, Gorlitz
 Kloß, Erich, Bürgermeister, Weimar.
 Knauth, Eva, Frau, Magdeburg.
 Kohler, Studienrat, Münster i. W.
 Koehne, Ernst, Direktor d. Deutschen Schauspielhauses, Hamburg.

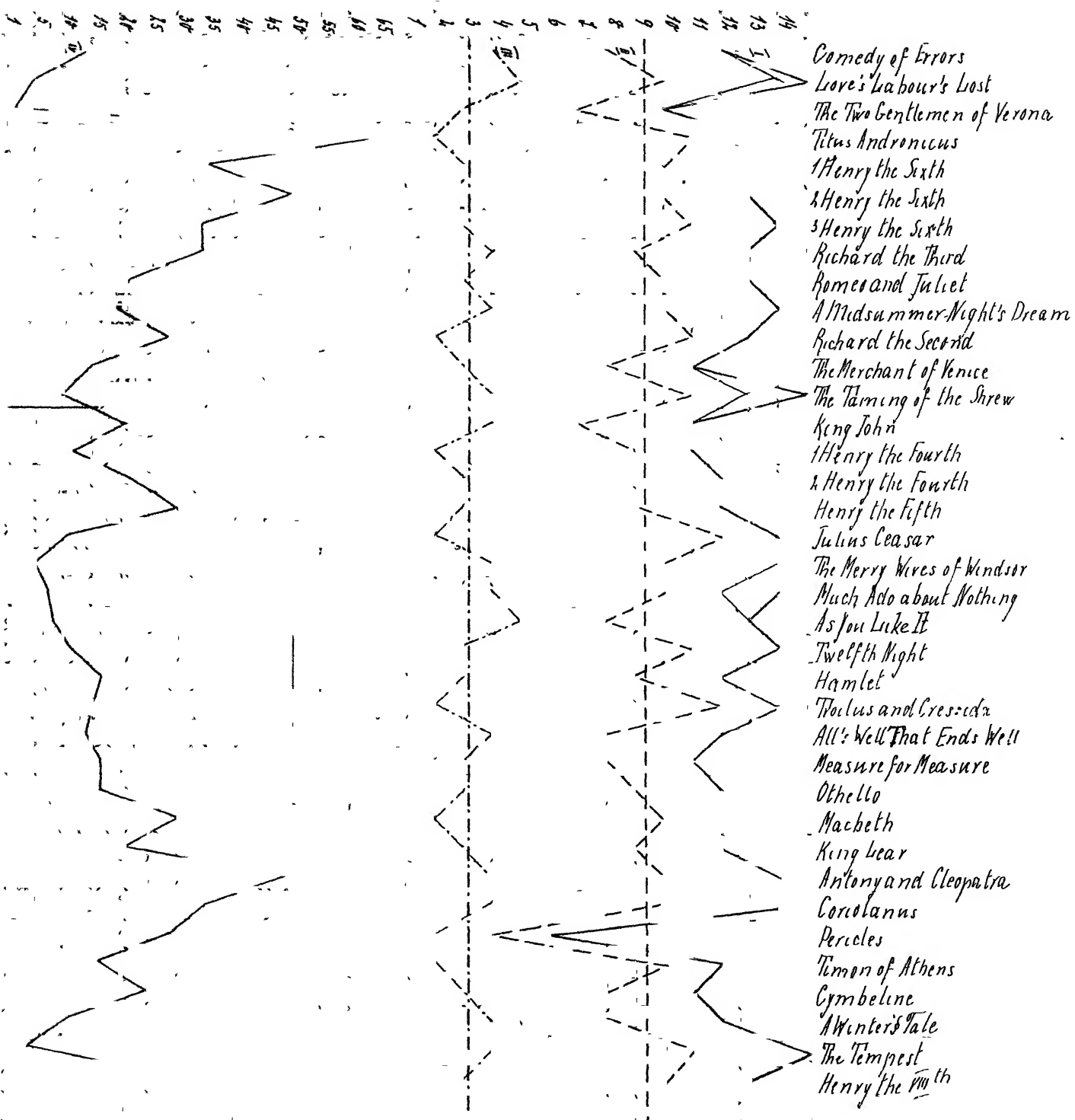
- Korte, August, Steuerinspektor, Bielefeld
 Krause, Ehse v., Fraulein, Weimar
 Krause, Friedrich, Generalkonsul, Weimar
 Krause, Martin, Min.-Rat, Geh. Reg.-Rat, Weimar
 Kraze, Friede H., Schriftstellerin, Weimar
 Kreipe, Frau Doktor, Eisenach
 Kroner, Robert, Verlagsbuchh., Stuttgart
 Krone, Max, Gen.-Dir. d. Verein Elektr.-Werke Westfalen, Dortmund
 Kruger, Max, Intendant, Freiburg i. Br.
 Kuhe, Vizepräsident i. Fa. Contin Paper & Bag Mills Corporation, New York
 Kutscher, Artur, Prof. Dr., München
 Ladewig, Hans, Berlin-Tegel
 Landsberg, Otto, Reichsminister a. D., Exz., Berlin
 Lehmann, Henny, Frau Geheimrat, Weimar
 Lewinger, Ernst, Oberregisseur, Dresden-A.
 Liebermann, Cäcilie, Frau Prof., Berlin.
 Liedstrand, Fritz, cand. phil., Münster i. W.
 Lienhard, Friedrich, Prof., Weimar
 Lieva-Poppe, Rosa, Lugano (Schweiz)
 Lillienfeld, Heinrich, Dr., Weimar
 Linden, Walther, Dr., Dolau bei Halle
 Liphart-Ratshof, v., Grafelfing bei München
 Lußner, Oberstudiendir., Dr., Weimar
 Lobstein, Luise, Frau, Heidelberg
 Lockemann, Theodor, Dir. d. Univ.-Bibl. Dr., Jena.
 Ludewig, Martha, Lehrerin, Jena
 Ludwig, Albert, Direktor d. Realgymn. Dr., Berlin-Lichtenberg.
 Ludwig, Otto, Studienassessor, Hamburg.
 Ludecke, H., Dr., St. Gallen (Schw.).
 Luck, Karl, Professor Dr., Wien.
 Luther, Artur, Dr., Leipzig.
 Magnus, Frances, geb. Freun v. Hausen, Dr. phil., Bochum.
 Magnus, Georg, Prof., Dr. med., Bochum.
 Mai-Rodegg, Gustav, Schauspieler, Oberhof (Thur.).
 Manke, Oskar, i. ordentl. Lehrer an d. Lateinschule, Weener (Ems).
 Mannstaedt, Elly, Frau, Troisdorf bei Köln
 Mannstaedt, Ludwig, Direktor, Troisdorf bei Köln
 Mardersteig, Aug., Justizrat, Weimar.
 Martin, Friedrich, Stadtorganist, Weimar
 Mason, Eudo C., Universitätslektor, Münster i. W.
 Mayer, Adolf, Bankier, Leipzig
 Medinger, Dr., Wien.
 Meier, K., Studiendirektor Dr., Dresden-A.
 Merker, Paul, Prof. Dr., Greifswald
 Meyer, Karl, Studienrat Dr., Belgard-Persante (Pommern).
 Michel, Hermann, Chefredakteur an Brockhaus' Konversationslexikon, Dr., Leipzig.
 Michelet, Paul, Rechtsanwalt, Berlin-Tegel
 Minde-Pouet, Georg, Professor Dr., Berlin-Tempelhof.
 Minister, Preuß., f. Wissenschaft, Kunst u. Volksbildung, Berlin
 Moller, Heinrich, Dr. phil., Naumburg
 Mollig, Hans, Studienrat, Berlin
 Moritz, Roderich, Kommerzienrat Dr., Weimar Ehrenmitglied
 Morsbach, Lorenz, Geh. Reg.-Rat, Professor Dr., Göttingen.
 Muller, Amandus, Studiendirektor Eisenach
 Mutschmann, H., Professor Dr., Dorpat (Estland).
 Mutzenbecher, M., Reg.-Rat, Berlin.
 Mylo, Paul, Studienrat Dr., Potsdam.
 Nebel, Karl, Studienassessor, Berlin.
 Nernst, Walther, Geh. Reg.-Rat, Prof. Dr., Berlin.
 Neuhaus, Ludwig, Direktor, Berlin.
 Nießen, Karl, Privatdozent, Dr., Köln.
 Nolle, Studienrat, Witten (Ruhr).
 Nonnhoff, Wilhelmine, cand. phil., Münster i. W.
 Nothnagel, Studiendirektor, Pirmas. E.
 Ockelmann, Theodor, stud. phil., Bargeheide (Holstein)
 Oechelhauser, Frau Marie v. Dessau
 Oertel, Heinrich, Geh.-Rat, Prof. Dr., Schweinfurt.
 Ortlepp, Paul, Bibliothekar Dr., Weimar.
 Ortlöff, Ernst, Ministerialrat, Dr., Weimar
 Oswald, Hans, Oberregierungsrat, Hammelburg
 Otto, Kurt, Dr. jur., Leipzig.
 Panses Verlag, Weimar.

- Paulssen, Arnold, Wirkl Geh-Rat,
Staatsminister, Exz., Weimar
- Pechmann, W. Frh. v, Direktor der
Bayr Handelsbank, München
- Petsch, Robert, Prof Dr., Hamburg
- Piper, Freda, Studienrat, Weimar
- Pohle, W., Studienrat, Sondershausen
- Printz, Wilhelm, Universitätsdozent,
Dr., Halle a S
- Price, H T, Lektor Dr, Kiel
- Raffloer, Milli, Frä, Berlin-Dahlem
- Rall, Emil, Professor, Aalen (Württ.)
- Rauch, Hermann, Hofrat, Dir d Kur-
verwaltung, Wiesbaden.
- Rauchfuß, Hermann, Oberst a D,
Kramchfeld
- Regel, Ernst, Prof Dr., Halle a S.
- Reifenberg, August, 1. Fa. Gerson,
Reifenberg & Co, Hamburg
- Reinecke, Otto, cand. phil., Münster
- Reinhardt, Ferdinand, kath. Pfarrer,
Jena.
- Remus, Hans, Univ.-Lektor, Studienrat
Dr, Halle a S
- Richter, Helene, Frä, Wien.
- Rutter, Otto, Prof. Dr, Halle a S
- Roder, Franz, Eisenbahnspektor,
Würzburg.
- Rohrbach, Otto, Bankier, Weimar
- Rohrad, Th., cand. phil., Breslau.
- Rosenkranz, Max, Studienrat, Prof
Dr., Berlin.
- Rothe, Hans, Dr, Berlin-Charlotten-
burg.
- Rühfel, Josef, Studienrat Dr, Furth
i. B.
- Ruer, Oberbürgermeister, Bochum.
- Rumpe, Ernst, 1. Fa. Pfeffersche Buch-
handlung, Bielefeld.
- Sachs, Fritz, Dr. med, Berlin-Char-
lottenburg
- Sager, Karl, prakt Arzt, Kirchen (Sieg).
- Saint-George, Chevalier de, Comte
d'Albame, Köln.
- Salzberger, Anton, Dr., Hautarzt,
Hamburg.
- Sander, August, Studienrat Dr., Lu-
denscheid.
- Schacht, Wilhelm, Dr., Fabrikbesitzer,
Weimar.
- Schaukal, Richard v., Sektionschef
a.D., Dr., Wien.
- Schenk v Stauffenberg, Frh., Ritter-
gutsbesitzer, Ristissen bei Ulm.
- Scherer, Hans, Dr., München.
- Scheyer, Leopold, Berlin.
- Schick, Josef, Geh Hofrat, Prof. Dr.,
München.
- Schimpf, Julius, Amtsgerichtsrat,
Celle.
- Schirach, Baldur v, stud germ.,
München
- Schirach, Carl v, Generalintendant
a. D., Weimar.
- Schurmer, Erika, stud phil, Weimar.
- Schurmer, Herm., Generalleutn a D,
Weimar.
- Schurmer, Walter F, Prof Dr, Bonn
- Schmidt, William, Prof Dr., Berlin
- Schmidt-Ott, F, Dr, Staatsminister
a D., Exz, Berlin-Steglitz
- Schmitt, Saladin, Dr, Intendant,
Bochum
- Schneider, Georg, Bankbeamte, Chem-
nitz.
- Schoffler, Herbert, Prof Dr, Köln
- Schonburg-Waldenburg, Gunther,
Furst zu, Durchlaucht, Schloß Wal-
denburg (Sa.).
- Schondorffer, Dora, Frä, Königsberg
i. Pr.
- Schoeppler, Clemens, Bankier, Weimar.
- Scholz, Helene, Studienassessor,
Berlin
- Schroder, Fritz, Papierfabrikant, Gol-
zern (Mulde)
- Schroder, Kurt Rudolf, Dr, Studien-
rat, Berlin.
- Schroer, Arnold, Prof Dr., Köln.
- Schroter, Eva, Direktorin, Berlin-
Dahlem.
- Schucking, Levin L., Professor Dr,
Leipzig-Go.
- Schuler, Emma, Studienrat, Stade
(Hannover).
- Schuh, Oskar Fritz, Dramaturg, Olden-
burg i. O.
- Schuh, Studienassessor, Sonneberg.
- Schulbibliotheken:
Stadt. Gymnasium, Anklam
Realgymnasium, Apolda
Lehrerbibliothek des Realgymnasiums,
Barmen.
- Staatl. Piastenschule, Brieg, Bez. Bres-
lau.
- Ludwigsgymnasium, Cothen (Anhalt).
- Realgymnasium, Dessau.
- Gymnasium Leopoldinum, Detmold
- Ernst-Abbe-Schule, Eisenach.
- Realgymnasium, Frankfurt a. O.
- Oberrealschule, Stadt., Freiburg
i. Schl.
- Augustinerschule, Friedberg (Hessen).
- Realgymnasium, Städtisches, Gelsen-
kirchen.
- Friedrich-Wilhelm-Realgymnasium,
Grünberg i. Schles.
- Friedrichschule, Gumbinnen.
- Städt. Reformrealgymnasium, Hay-
nau.

- Auguste-Viktoria-Schule, Kottbus
 Stadt Oberrealschule, Neuß a Rh
 Realgymnasium, Potsdam
 Deutsches, Reformrealgymnasium,
 Prag
 Ludwigsgymnasium, Saarbrücken
 Stadt Realgymnasium, Striegau
 Stadt. Realgymnasium, Weimar
 Wilhelm-Einst-Gymnasium Weimar
 Oberrealschule, Weißenfels.
 Oberrealschule, Wesermünde (Lehe)
 Gymnasium Franciscum, Zerbst
 Schultze, Richard, Geh Justizrat
 Breslau
 Schulze, Adolf, Fabrikbesitzer Dr.,
 Groß-Tabarz (Thur)
 Schulze, Fr., cand. phil., Munster i W
 Schweitzer, Adelgunde, Berlin
 Sammlung Schwisow, Dresden
 Seegers, Robert, Eisenbahnspektor,
 Oppeln
 Seibel, George, Pittsburgh U S A
 Seige, Max, Nervenarzt, Liebenstein
 (Thur.)
 Universitätsseminare
 Seminar, Engl., der Univ Berlin
 Seminar, Engl., der Univ Breslau,
 Seminar, Engl., der Univ Frank-
 furt a. M.
 Seminar, Engl., der Univ. Freiburg
 Seminar, Engl., der Univ Gießen
 Seminar, Engl., der Univ. Göttingen
 Seminar, Engl., d Univ Greifs-
 wald.
 Seminar, Engl., der Univ. Halle a S
 Seminar, Engl., der Univ Hamburg
 Seminar, Germ Roman der Univ
 Heidelberg
 Seminar, Engl., der Univ Jena
 Seminar, Engl., der Univ Kiel
 Seminar, Engl., der Univ Köln
 Seminar, Engl., der Univ Leipzig
 Seminar, Deutsches, d. Univ Leipzig
 Seminar, Engl., d Univ. Marburg
 Seminar, Engl., der Univ. München
 Seminar, Engl., d. Univ. Münster
 Seminar, Engl., der Handelshoch-
 schule, Nürnberg.
 Seminar, Engl., der Univ. Prag.
 Seminar, Engl., der Univ. Tübingen
 Seminar, Engl., der Univ. Wien
 Senz-Floel, Maria, Frau, Weimar.
 Seydel, W., Prof. Dr., Leipzig.
 Stadt Siegen.
 Sievers, Eduard, Geh. Rat, Prof. Dr.,
 Leipzig.
 Simon, Elisabeth, Studienrat, Köln-
 Lindenthal.
 Sobernheim, Kurt, Direktor der Com-
 merz- u. Diskontobank, Berlin.
- Sonnekalb, K., Studiendirektor, Eisen-
 berg (Thur)
 Spies, Heinrich, Prof. Dr., Berlin
 Stahl, Ernst Leopold, Dr., Dramaturg
 am Bayrischen Staatstheater, Mün-
 chen
 Stahl, Walter O., Intendant, Frank-
 furt a O
 Steche, Hans, Generaldirektor in Fa
 Heine & Co., Leipzig
 Steinthal, M., Geh. Rat, Direktor der
 Deutschen Bank, Berlin
 Stettenheim, Ludwig, Redakteur, Dr.,
 Leipzig
 Stinnes, Heinrich, Dr., Köln-Linden-
 thal
 Stricker, Kathe, Studienrat, Bremen.
 Studer, Heinrich, Dr., Wien
 Stumpf, Stadtrat, Bochum, Ehren-
 mitglied
 Swoboda, Studienrat, Elbing
 Tylorian Institution, Oxford, Eng-
 land
 Teblée, Ernst, Kaufmann, Köln
 Teeke, Marie Elisabeth, Studienrat,
 Nordhausen a H
 Theatermuseum (Clara-Ziegler-Stif-
 tung) München.
 Theaterstiftung, Dessau.
 Theel, Adalbert, Studienrat, Berlin-
 Charlottenburg
 Thorsch, Emil, Dr., Wien.
 Timmer, Studienrat, Dr., Gronau i W.
 Tobler, R., Oberstudienrat Dr., Temp-
 lín (Uckermark)
 Toelpe, Elisabeth, Studienrat, Köln
 Toelpe, Fritz, Oberst a. D., Bronsdorf
 bei Bruckenberg (Riesengeb.).
 Treßnitz, Gertrud, Schauspielerin,
 Berlin.
 Trettin, A., Studienrat Dr., Neu-
 munster
 Turck, Hermann, Dr., Weimar.
 Ulbrich, Franz, Generalintendant, Dr.,
 Weimar.
 Ulrich, Walter, Buchhandler, Berlin-
 Charlottenburg.
 Viehweg, Fritz, Direktor des Leipziger
 Schauspielhauses, Leipzig.
 Vordeck, Prof. Dr., Dortmund
 Wagner, Alfred, Weimar
 Wagner, Hanns, Weimar
 Wahle, Julius, Professor Dr., Weimar
 Weber-Ebenhof, Alfred, Ministerialrat,
 Wien.
 Weiler, Thea, Studienassessor, Regens-
 burg.
 Stadt Weimar.
 Wendt, G., Prof. Dr., Hamburg.
 Wendtland, Wilhelm, Dr., Berlin.

- Werner, Richard, Kaufmann, Weimar
Wettig, Otto, Bankier, Weimar
Weyhe, Hans, Professor Dr, Halle
a. S.
Wiecke, Paul, Staatstheaterdirektor,
Dresden.
Wildhagen, Else, Frau Justizrat,
Leipzig.
Wildhagen, Karl, Professor Dr., Kiel
Willstadter, Frau Julius, Berlin-Grüne-
wald.
Wilson, John Dover, Prof Dr., London
Wolf, Paul, Schriftsteller, Weimar
Wolff, Emil, Prof. Dr, Hamburg
Wolff, Max J, Professor Dr, Berlin
Wolfhardt, E, Frl Dr, Würzburg
Wolters, Karl, Direktor Dr., Braun-
schweig
Woltersdorff, Gottfried, Dr, Erfurt.
Würzburger, Eugen, Geh Regierung-
rat Dr, Leipzig.
Wulffen, Erich v, Ministerialdirektor
Dr, Dresden
Wuttig, Ernst, Ministerialdirektor,
Geh. Rat, Weimar
Ziegler, Paul, Prag
Zoozmann, Richard, Schriftsteller,
Herrenalb (Schwarzwald)
Zschech, Hulda, Studienrat, Barten-
stein (Ostpr.)
-

I = Zahl der Spieler. — II = Zahl der Erwachsenen. — III = Zahl der Knaben. — IV = Zahl der Statisten.



Comedies

Histories

Tragedies

The Merry Wives of Windsor
The Tempest
Love's Labour's Lost
The Two Gentlemen of Verona
Much Ado about Nothing
A Midsummer Night's Dream
The Merchant of Venice
As You Like It
All's Well that Ends Well
Twelfth Night
The Winter's Tale
The Comedy of Errors
Measure for Measure
The Taming of the Shrew
King John
1 Henry the 6th
2 Henry the 6th
Henry the 5th
Richard the 3rd
Richard the 2nd
1 Henry the 4th
2 Henry the 4th
3 Henry the 4th
Henry the 6th
Macbeth
Julius Caesar
Antony and Cleopatra
Coriolanus
Titus and Gressida
King Lear
Hamlet
Timon of Athens
Pericles
Cymbeline
Othello
Romeo and Juliet
Titus Andronicus

